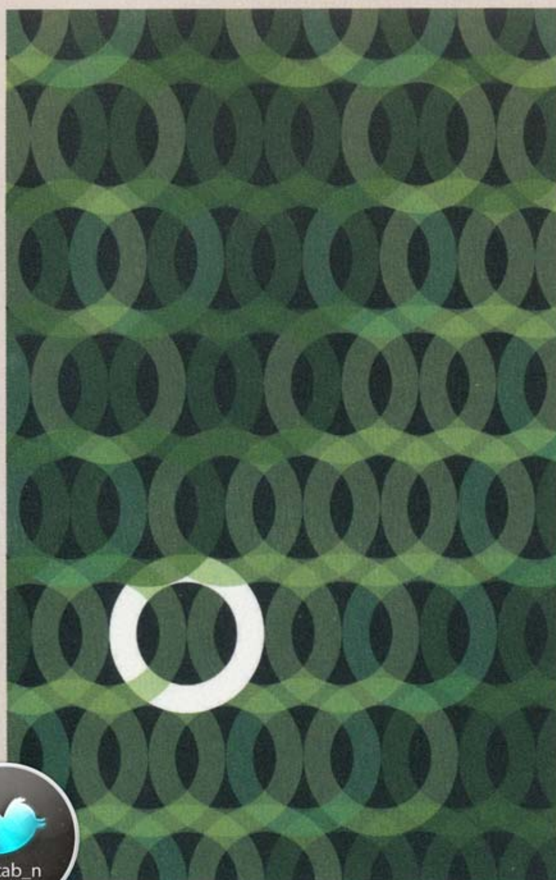
عالم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت





10.12.2016

عَودٌ على العود

الموسيقى العربية وموقع العود فيها

تأليف: د. نبيل اللّو

المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب

VISIT…

LANZAROTE
Caliente.com

عالم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978
أسسها أحمد مشاري العدواني (1923 - 1990) ود. فؤاد زكريا (1927 - 2010)

عَودٌ على العود

الموسيقى العربية وموقع العود فيها

تأليف: د. نبيل اللّو



نوفمبر 2016
442

المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب

ترسل الاقتراحات على العنوان التالي:
السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص. ب: 28613 - الصفاة
الرمز البريدي 13147
دولة الكويت
تليفون: 22431704 (965)
فاكس: 22431229 (965)
www.kuwaitculture.org.kw

التنضيد والإخراج والتنفيذ
وحدة الإنتاج في المجلس الوطني

ISBN 978 - 99906 - 0 - 527 - 3

طُبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

صفر 1438 هـ - نوفمبر 2016

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر
عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى

1

مقدمة تاريخية في الموسيقى العربية [1]

يُنظَـر إلى جزيـرة العـرب على أنهـا قِفار وصحـارى وبوادٍ وكثبان رمليـة، وأرض مترامية الأطـراف جدباء قاحلة لا ينبت فيها شـجر ولا ثمر، شمسـها لافحـة لاهبة، وأرضها موحشـة، يسـكنها رحّل باحثـون دوما عن الـكلأ والماء، فلم يؤسسـوا لذلك مدنا، وبقوا في حالة بداوة دائمة، رفيقهم الجمـل، في حلّهم يطعمون لبنه وينسـجون وبره في صنع خيامهم وكسـوتهم، ويأكلون لحمه، ويعتلون ظهره في ترحالهم.

وفي الفترة التي سبقت ظهور الإسلام والتي عُرفت بالجاهلية كان العرب يعيشـون وسط إمبراطوريتـين عظيمتـي الشـأن: إمبراطورية الفرس شرقـا، وإمبراطوريـة البيزنطيين غربا، ويعرفون مدنيتَـين عريقتين: مدنيـة اليونان ومدنيـة الرومـان. والجاهلية ليسـت أقدم وجـود تاريخي للعـرب، إذ إن أقـدم مصدر تاريخي يذكرهـم يعود إلى الألف الثالث قبل

«كانـت آلات أخـرى تُسـتخدم للمصاحبـة، كالطبـل والنقـارات والمزمار، ولكـن المصاحبة بالعود كانـت النقلـة النوعيـة في تاريخ الغناء العربي كله»

الميلاد. وهم عرفوا مملكتين عظيمتين هما مملكتا معين وسبأ الواقعتان جنوب جزيرة العرب، وعاشتا فترة ازدهار قبل بداية الألف الأول الميلادي. ثم ظهرت ممالك أخرى لهم كمملكة بترا التي زهت في القرن الرابع قبل الميلاد وقوضها تراجان في العام 106م. وبعد زوال مجد الأنباط في بترا، وتدمر في بادية الشام التي دمرها الرومان في العام 272، وزوال مجد بصرى في جنوب سورية، ظهر الغساسنة وكانوا قد هاجروا من جنوب جزيرة العرب وحكموا بلاد الشام باسم أباطرة بيزنطة. وكانت كل مملكة من الممالك التي ذكرناها تنشر المدنية حول حدودها وما جاورها.

جمعت العائلة السامية العرب بالآشوريين والفينيقيين والعبرانيين بروابط الجغرافية والتعايش والتجارة. وكان للساميين من غير العرب من مظاهر حضارة وفن، ما شاركهم العرب فيه، أو في الأقل ما اطلعوا عليه بحكم جيرتهم لهم وتعاملهم معهم. وقد سقطت الممالك العربية القديمة بسبب عوامل اقتصادية وسياسية وكوارث طبيعية دفعت بأهلها إلى الترحال والهجرة، وعُرفوا تاريخيا بالعرب البائدة[2].

عرب الجاهلية: من القرن الأول الميلادي حتى القرن السادس منه

أمّن رخاء مملكتي جنوب الجزيرة، معين وسبأ، استقرار البلاد، وهو الشرط اللازم لازدهار العمران والفنون. وأولى الآلات الموسيقية التي عرفها عرب شمال الجزيرة جاءتهم من عرب الجنوب، ومنها البربط، ثم عرف بالمزهر، وهو الشكل الأولي للعود الذي نعرفه اليوم، إلى جانب القصبة والمزمار والدفّ. كما انتشر غناء أهل حضرموت في سائر أنحاء جزيرة العرب بأنه أحسن الغناء وأجوده، وقد امتد هذا زمنا حتى أيام انتشار الإسلام الأولى.

بعض المغنيات في بيوت أشراف العرب وكبرائهم كنّ أعجميات روميات، وفارسيات، وكنّ حتما يغنين بلغة أهل ديارهن وبألحانهم، ولعلهن غنّين بالعربية على ألحان فارسية وبيزنطية، وهذا مما يقبله المنطق، أي أنهن أدخلن أمزجة غنائية لم تكن معروفة عند العرب، لكن ألفتها أسماعهم مع ما كان يُنشَد بالعربية بأصوات المغنيات العربيات وكتاب الأغاني يزخر بذكرهن.

لم تظهر في بلاد الحجاز صنعة في الموسيقى كما حدث في الحيرة وغسّان، إذ عرف العرب في القرن السادس الميلادي ومطلع القرن السابع، في بداية الدعوة الإسلامية (610م)، غناء فيه مخالطة للروح الوثنية والنوح والرثاء والغناء المرتجل الذي يضبط وزنه بقضيب يضرب على الرمل.

الغناء في فترة ظهور الإسلام (610-632م)

ولد النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) في العام 571م ومات في العام 632م. وجاهر بدعوته في العام 610م، وهاجر من مكة واستقر في يثرب في العام 624م، وهي السنة التي بدأ فيها المسلمون العمل بالتقويم الهجري.

لمّا لم يجد المتزمتون نصا قرآنيا صريحا يحرّم الموسيقى والغناء راحوا يبحثون عن ضالتهم في الحديث النبوي الشريف[3] وهو يلي القرآن الكريم درجة. وكان الحديث، بعد أن أخضعه رواة الحديث للفحص والتمحيص، قد قسّموه إلى ثلاثة أقسام: مقبول السند، وضعيف السند، ومنحول. ذكر الترمذي عن النبي (صلى الله عليه وسلم): «لا تتبعوا المغنيات، ولا تشتروهن، ولا تعلّموهنّ، ولا خير في التجارة فيهنّ، وثمنهن حرام». لكن النبي (صلى الله عليه وسلم) نفسه أيضا هو الذي قال: «ما بعث الله نبيا إلاّ حسن الصوت». وقال: «لله أشد أَذَنا إلى الرجل الحسن الصوت بالقرآن من صاحب القينة إلى قينته». لكن الحداء[4] كان شائعا مقبولا أيام النبي (صلى الله عليه وسلم) وما هو إلاّ أشعار تؤديها أصوات حسنة على إيقاع موزون. أما أئمة المذاهب الشرعية الأربعة: أبو حنيفة، ومالك بن أنس، والشافعي، وأحمد بن حنبل، فقد كرهوا جميعهم الغناء صراحة وأعلنوه، وإن بهوامش متباينة في شدتها وتساهلها. لكن الرسول الكريم كان يحب الأصوات الجميلة، فقد خصّ أبو مهدرة بعطفه لحسن صوته، وشبّه قراءة أبي موسى الأشعري للقرآن «بمزمار من مزامير داود»[5]. وفي السنة الأولى للهجرة أمر النبي (صلى الله عليه وسلم) بلالا[6] برفع الأذان للصلاة لجمال صوته. وكان تهليل الحج وتلبيته يصاحبه ضرب الطبل. وكان الغناء بعامة مباحا في المناسبات السعيدة: كالخطبة والعرس والولادة والختان وأيام الأعياد، مادام لهوا بريئا وتعبيرا صادقا عن فرحة الأهل والأقارب والأمة.

الغناء في عهد الخلفاء الراشدين (632-661م)

امتدت فترة حكم الخلفاء الراشدين الأربعة: أبو بكر وعمر وعثمان وعلي (رضي الله عنهم) 31 سنة.

كانت الفترة الزمنية الواقعة بين العامين 633 و643، عقدا مهما، فُتحت فيه بلاد فارس، وبلاد ما بين النهرين، والشام، ومصر. وكان لهذا الفتح شأن عظيم من الناحية الثقافيــة الفنية عدا الناحية الدينية التــي لا تعنينا هنا، إذ إن فترة حكم الخليفتين الأولين أبي بكر وعمر كانت فترة زهد وتقشــف وبســاطةَ عيــش، أقرب إلى الضنك منها إلى حياة السَعة، وهي تشكل عقدا واثنتين من السنين. وعندما تولى عثمان بن عفان الخلافة، وبقي فيها المدة التي بقي فيها سلفاه وهي اثنا عشر عاما، طرأ فيها تبــدل كبير في أحوال العــرب الاجتماعية، إذ كان عثمان صاحب ترف وأبهة، وفاءت الفتوحات على المسلمين بخير كثير، وفتنتهم طرق عيش أهل بيزنطة وفارس المترفة، ووجد المغنون والموســيقيون لهــم موطئ قدم وحظــوة في دور الأغنياء والأشراف والحكام على السواء.

ولم يكــن لعــلي بن أبي طالب إبّــان فترة خلافته التي امتــدت من العام 656 وحتــى العــام 661 موقف مانع للموســيقى، بل على العكس من ذلك شــجعها. وعندما انتقلت الخلافة إلى الأمويين كان هذا الفن المكروه قد وجد لنفســه مكانا في بلاط الخليفة.

كانت حرفة الغناء والضرب بالعود في أيام الجاهلية مقتصرة على النساء، وكنّ يُسمَّين القيان، وبقيت الحال كذلك في العقد الأول من عصر الإسلام أي خلال فترة خلافتي أبي بكر وعمر. لكن الحال تغيّرت في خلافة عثمان (644-656)، إذ ظهر في عهده المغني المحترف صاحب الصنعة، ولعل الأمر يكون مرده فتح بيزنطة وفارس، وهما مدينتان شــاع فيهما الغناء وترسخ شأنه، وكان صنعة لها أهلها فيهما. وأول مغنٍّ محترف في الإســلام هو طويــس، وكان مخنثا، ويبدو أن طلائعهم كانوا كلهم مــن المخنثين، إذ إنهــم اختلفوا إلى القيان وتعلموا الصنعة منهن، وتشــبهوا بهنّ، وسلكوا مسلكهنّ(7).

اقتصر تعلّم الغناء وامتهانه أول أمره على الإناث والذكور من العبيد والمحررين منهم الذين أطلق عليهم اسم الموالي، وكان أكثرهم من الفرس. وهذا ما يفسر سيادة

موسـيقى الفرس نغما واصطلاحا، فيما بعد، في موسيقى العرب لكثرة ما دخل منها عن طريق هؤلاء الموالي[8].

كان طويـس عربيا، وكان يصاحـب غناءه بالدّف وحده. أما عـزّة الميلاء، أولى مغنيات صدر الإسـلام، فـكان يصاحب غناءهـا المعزفة: الآلة العربيـة الحجازية القديمـة، وأحيانـا كانت تـضرب بالعود. أما سـائب خاثر فقد بدأ عهـده بالغناء باستخدام القضيب ثم استبدل به العود. وقد كان سائب خاثر ابن مولاة فارسية.

كان لاتصال العرب المباشر بالحضارتين البيزنطية والفارسية بعد الفتح الإسلامي، أثـر كبير في ازدهار الموسـيقى في بلادهم. ولم يكن الأمـر أول عهده تثاقفا، بل كان تأثـرا، إذ كان لـدى الحضارتين من هـذا الفن أكثر وأرفع مما أَلِفَـه العرب بدوهم وحضرهم. ويعود تقدم صنعة الموسـيقى عند العرب فيـما بعد لعوامل كان أولها ظهـور طبقة من الموسـيقيين المغنين الذكور، بعد أن كانـت الصنعة مقصورة على القينـات، وثانيها اهتـمام علية القوم من تجار وحكام بإدخـال هذا الفن دُورهم، ورعايتـه ورعاية أهله، وثالثها النغـم المليح غير المألوف عندهم والذي جاءهم من أهـل بيزنطة وفارس. وقد رقّت مسـامع العرب بعد أن أصبحوا سـادة بلاد عريقة الحضارة، كما رقّ شعرهم وكان رأس فنونهم.

أدخل صنّاع الفن الجدد، من أسرى الفرس تحديدا، على العرب أساليب جديدة في الغناء والضرب بالآلات لم تكُن موجودة عند العرب، ولم يكن صدر الإسـلام إبّان فترة حكم الخليفتين الراشـدين الأولَين، أبي بكر وعمر، بميسِّر ولا محبذ لتداول هذا الفن وانتشـاره، لزهد صاحبَيه وانشـغالهما بتثبيت دعائم الديـن الجديد ونشره. ونذكر هنا «نشـيط» الفارسي وسـائب خاثر اللذَين فُتن النـاس بما كانا يغنيّانه من ألحـان الفرس، فنقل عنهما طويس، وعـزّة الميلاء. وكان الأخذ مقصورا على الألحان التـي كانت توضع لها أشـعار عربية، لكن نشـيطا الفارسي أخـذ أيضا غناء العرب وضروبهم فيه عن سائب خاثر ليرضي سامعيه من العرب.

لم يكن العرب يعرفون - أيام جاهليتهم - غيرَ ضرب واحد من الغناء عرفته بلاد الحجاز وهو النَصْب، وهو نوع محسَّـن من الحُداء، وكانـت ألحانه توزن بموازين عـروض الشـعر. ثم ظهر عندهم ضرب آخر من الغناء أكـثر تعقيدا من النصْب في نهاية فترة الخلفاء الراشـدين الأربعة، عُرف باسـم الغناء المتقن، اختلف عما كانوا

يغنونـه من النصْـب. والغريب أن مدينة الحيرة التـي كان معروفا عنها أنها كانت فارسـية الثقافة والفن حافظت على غناء النَصْب العـربي، في حين ابتدعت الحجاز العربية القُحّة الغناءَ المتقن هذا.

ويقال إن أول من غنى النصْب في الإسـلام هو أحمد النصيبي، كما يدلّ اسـمه عليه، وهو أحمد بن أسـامة الهمداني الكوفي، بدأ عهده بغناء النصْب، أول أشـكال الغناء عند العرب، في عهد الخلفاء الراشدين. وكان ضاربا بالطنبور، وشهد له صاحب الأغاني بقوله: «لم يبزه أحد من المغنين على الطنبور»[9].

يقول الراوية ابن الكلبي (819م): «الغناء على ثلاثة أوجه: النَصْب، والسناد، والهزج. أما النصب فهو غناء الركبان والقيان، والسـناد هو الثقيل الترجيع كثير النغمات، والهزج هو الغناء الخفيف الذي يثير القلوب ويهيّج الحليم»[10]. ولعل السناد والهزج أن يكونا الغناء المتقن الذي ظهر في الحجاز. وقد اعتمد الغناء المتقن هذا أوزان الشعر، وجُعلت لـه الضروب الإيقاعية التي نعرفها، والثابت أن أول من تغنّى غناء يدخل في الإيقاع هو طويـس، والإيقاع المقصود هنا هـو إيقاع الهزج[11]. وظهور الغنـاء المتقن الرقيق هذا الذي خرج من إسـار أوزان الشعر العربي ليتخذ له ضروب الإيقاع كان أوله الهزج، وهو المنعطـف التاريخي الغنائي عند العرب، انتشر في الرقعـة الكبيرة التي فتحوها، بعد أن ادّعى شرف ابتداعه، إلى جانب طويس وعزّة الميلاء[12] وسائب خاثر[13].

الغناء في عهد الأمويين (661 - 750م)

بعـد مقتل علي في العـام 661 انتقلت الخلافة إلى الأمويـين الذين حكموا من دمشـق قرنا من الزمان. في عهدهم بسـط المسلمون سـيطرتهم على بقاع مترامية الأطراف، شرقا حتى نهر سـيحون، وغربا حتى الأندلس. وأصبح الإسـلام في عهدهـم دولـة، وكان أيام الراشـدين دينـا. كان أول من حكم فيهم معاوية بن أبي سـفيان (661-680م)، وكان مجاريـا لكره الموسـيقى والغناء لم يخرج فيه عمن سـبقه في صدر الإسـلام. حكم بعده ابنه يزيد الأول (680-683م)، قال عنه المسعودي[14] إنه صاحب طرب، وقال عنه الأصفهاني[15] إنه أول من آوى المغنين.

لم يترك صدر الإسـلام المنشغل بنشر الدعوة وترسيخ دعائمها مكانا للهو والغناء فيه، حتى إن العرب كانوا يطلقون على الآلات الموسـيقية اسـم الملاهي. وما انتشر

مـن غناء خلال هذه الفترة، التي كانت الحمية الدينية سـائدة فيها، تطلبته بعض نواحي الحياة الاجتماعية وضروراتها، من أعراس وختان وأعياد، غنّى فيها العرب ما كانوا يغنونه في جاهليتهم من دون إسراف ولا لهو، وباقتصاد شديد، كانت المناسبة تشـفع لهم به. ولعل الرقابة على ما كان يغنى وقتئذٍ أن تكون فردية، فاقتصدوا في غنائهم، واقتصروا فيه على ما لا يخدش الحياء ويجافي الأخلاق.

أما العصر الأموي فقد كان للعرب في الغناء فيه شأن آخر. إذ إن توسع سلطانهم، وامتداد رقعة الجغرافيا التي بسـطوا فيها ملكهم، واحتكاكهـم بمُلك فارس وبيزنطة، وكان فيهما من الثروة والجاه والبذخ والفنون ورغد العيش ما فيهما، كل ذلك أثّر فيهم فتلطّفت مناحي عيشـهم ورقّت، وتفاوتـت حظوظ الخلفاء الأمويين من العناية بهذا الفن وأهله تفاوت تمسّكهم بالعقيدة وتحللهم منها. لكن العصبية العربية التي تسِم فتوة الأمة عصمت الغناء العربي من التأثيرات الفارسية والبيزنطية، وظل الغناء طوال فترة حكمهم عربيا خالصا، على رغم تلاقحه بما عرفوه من غناء أهل فارس وبيزنطة.

رعى الأمويون الغناء وأهله، وقد اعتمدوا عليه في الترويج لسـلطانهم ومقارعة أعدائهم، لسـهولة انتشـاره وحفظه بين الناس. ولم تعد طبقـة المغنين في عهدهم ضـاربي العود مـن العبيد، إذ امتهن الصنعة الموالي الأحرار، وكان منهم على سـبيل المثـال يونس الكاتب. كان أغلبهـم من الفرس، وكان فيهم مـن العرب. لكن أهل الموسـيقى والغناء ظلوا طبقة اجتماعية منفصلة عن العامـة، فالنظرة الاجتماعية إليهم لم تتغير، وإن تغيّرت عند الساسـة والأشراف. ولم يكن هذا الفصل الاجتماعي مقصـودا لذاته، ولم تدبره شـؤون الحكـم والإدارة، كما كانت حـال طبقة المغنين والموسيقيين في بلاد فارس إبّان حكم الساسانيين للبلاد[16].

غير أن سـادة بني أمية، وإن غشيت مجالسَـهم طبقةُ المغنين، كانوا يتبعون في تقاليد استماعهم إليهم في مجالسهم تقاليد الأعاجم الفرس فيها من الساسانيين، كأن يُلقى ستار شفيف بين الخليفة وندمائه من أهل العزف والغناء.

كسـب كبار صنعة الغناء في فترة الدولة الأموية رزقهم من بلاط الخليفة، ومن دور السـادة والأشراف وطبقـة كبار التجـار، إذ كانت المناسـبات البهيجة تتطلب وجودهـم فيها. بعض الموسـيقيين جعلوا من دورهم معاهـد تتعلم فيها المغنيات صنعة الغناء والضرب بالعود، إذ لم تكن تخلو منهن بيوتات الأشراف.

وفي عهد معاوية بن أبي سـفيان الملقّب تاريخيا بـ «معاوية الأول»، الذي حكم من دمشق تسع سنوات امتدت من العام 661 وحتى العام 670، وقد انتقل خلالها ثقل الحياة السياسـية الإسـلامية من مكة والمدينة، بل من أرض الحجاز عموما، إلى أرض الشـام وإلى دمشـق تحديدا، في هذا العهد غشي المدينةَ المنورة أسرى الفرس وعمالهـم العبيد، ونقلوا معهم مـا كان لهم من غناء أحبه أهل مكة كما فعل أهل المدينـة. فتن أهل مكة بغنائهم وألحانهم فقلدوها، وكان أول مكيّ يقلد الأعاجم في غنائهم وقتئذ هو ابن مسـجح، أول من غنى بالعربية ما نسخه عن الفرس. وأغلب الظن أن عرب الحيرة وغسـان قد عرفوا السـلّم الفيثاغورثي عن أهل بيزنطة، بينما بقي عرب الحجاز متمسـكين بالسـلّم القديم للطنبور الميزاني. وعندما دخل العود أرض العرب نهاية القرن السـادس، دخل معه السـلّم الفيثاغورثي. ولعل النظامَين: الفيثاغورثي، والطنبوري القديم، قد تعايشا موسيقيا أول الأمر فترة من الزمان. وكان عند عرب الحجاز نظام موسيقي يختلف عن نظامَيْ بيزنطة وفارس.

ارتحل ابن مسـجح إلى الشام وأخذ ألحان الروم، ثم ارتحل إلى فارس فأخذ عنهم غناءهـم، وكان تعلّم ضرب الـروم على البربط (العود القديـم)، وضرب الفرس على الطنبور الخراسـاني[17]. ثم عاد إلى بلاد الحجاز حاملا معه هذا كلّه، ووفق بينه وبين غناء العرب وأمزجتهم، فاسـتحدث جديدا أعجب النـاس فقلدوه. وقد حذا تلميذه ابـن محرز حذوه، فارتحل بدوره إلى الشـام وفارس، وحفـظ عنهما، ووافق فيهما ما يسـتملحه العرب ويستحسـنونه، وفي تلك الفترة تحديدا بـدأت اصطلاحات الفرس الموسـيقية تظهر في صنعة غناء العرب وفي ضربهم بالعـود. وعملية المزج هذه، من جعل الألحان المجلوبة تتبع المزاج العربي غناء وعزفا واستماعا، تدلّل على أن الشعور القومـي العربي كان لايزال حاضرا سـائدا، خصوصا أن الفترة التي نـؤرّخ للغناء فيها كانـت فترة الحميـة والعصبية العربية عند أمة فتيّة، وكانـت العقيدة في أوج قوتها رافعـة ترفع معها نواحي الحياة كلّها. أمة انشـغلت أول عهدها بالفتوح والتوسـع، انتشـت بانتصاراتها الاستثنائية على بيزنطة الرومية، وإمبراطورية فارس، وكان العرب عند كلتيهما بدوا أجلافا حفاة عراة، سمّاهم أبو التاريخ هيرودوت «جرذان الصحراء».

اسـتقدم عبدالله بن الزبير في العام 684 عمالا من فـارس لبناء الكعبة، وعنهم أخـذ ابن سريج العود الفارسي، وضرب عليـه ألحانا عربية في مكة[18]. وقد ظل هذا

العود الفارسي سـائدا حتى نصف القرن الأول من الحكم العباسي، حين اخترع زلزل عود الشـبوط. وكانت الآلة الوترية الشـائعة وقتئذ هي آلة الطنبـور، وكان العود توضع على زنده القصير دسـاتين[19] كالتي توضع على زند الطنبور الطويل. وقد شاع اسـتخدام الطنبور الميزاني عند أهل الحجاز والشام، أول عهد العرب بالإسلام، إذ كان يستحسن صوته والضرب عليه من كانوا يحنّون إلى أغاني وثنية الجاهلية، وكان العود الذي عرفه العرب أول أمرهم يُشدّ عليه وتران اثنان يسميان بـ «الزير» و«البمّ».

كان القضيـب يُسـتخدَم أثناء الغنـاء ومصاحبا له لتفخيم النقـرات الإيقاعية والعروضيـة وإظهارهـا، أي أنه كان يصاحـب الغناء موقّعا له وكأنـه آلة إيقاعية. وهذه المصاحبة الآلية البسيطة هي أول ما عرفه العرب من مصاحبة لغنائهم دعتها ضرورة إيقاع الشـعر وأوزانـه، ولعلها النقلة الأولى التي حصلت بين إلقاء الشـعر والبدء بإنشاده. وكان يستخدم القضيبَ أول طبقات المغنين الذين ظهروا في جزيرة العرب. وحدثت النقلة الثانية في المصاحبة باستخدام الدّف وهو أيضا آلة إيقاعية.

ظهرت في فترة الدولة الأموية ستة إيقاعات: الثقيل الأول، الثقيل الثاني، خفيف ثقيل، هزج، رمل، طنبوري. وابتدع ابن محرز منها ضرب الرمل. لكن النقلة الحقيقية حصلت عندما بدأ المغنون يسـتخدمون العود مصاحبا، يضربون عليه بأنفسهم، أو يضرب لهم عوادٌ مصاحبا غناءهم. وكانت آلات أخرى تُسـتخدَم للمصاحبة كالطبل والنقـارات والمزمـار، لكن المصاحبة بالعـود كانت النقلة النوعيـة في تاريخ الغناء العربي كله.

وتذكـر الروايات أن حـج المغنية جميلة إلى مكة في العهـد الأموي، خلال فترة خلافة الوليد (705-715م)، أحدث أثرا فنيا مهما لكثرة ما رافق رحلتها من مجالس غناء وعزف. شـاركت في بعضها جميلة نفسها وابن مسجح وابن محرز وابن سريج والغريض ومعبد ومالك وابن عائشـة ونافع بن طنبـورة ونافع الخير والدلال نافذ وفنـد ونومة الضحى وبرد الفؤاد وبديع المليح وهبة الله ورحمة الله والهذلي، غنوّا جميعهـم منفردين وأزواجا وأثلاثـا. وفي ليلة أخيرة جمعت جميلة خمسـين قينة بأعوادهن ضربت عليهن سـتارة وغنّت معهـن تضرب بعودها. وقد غنّى مع فرقة العوادات هذه سـلامة الزرقاء وعزة الميلاء وسـلّامة القس وحبابة وخليدة وربيحة وبلبلـة ولذة العيش...[20]، وقـد تكون هناك مبالغة في ما ذكـر من تفاصيل هذه

المجالــس، حرص الرواة على ذكرهــا تجميلا وتعظيما على النحو الــذي ألفناه عند قدامــى الرواة. لكن ما ذُكر عن جميلة وحجُهــا، وما رافقه من مجالس غناء، ذكره موســيقي أديب مهم هــو يونس الكاتب الذي كان يجمع أخبار المغنين وســيَرهم، ويحرص على تدوين المواد التاريخية التي تتصل بالغناء العربي. وكان ابن الكلبي قد أنجــز كثيرا في هذا الباب، لكن ما جمعه يونــس الكاتب في مؤلفَيه «كتاب النغم»، و«كتاب القيان» يعدّ أساسا لما جاء بعدهما من أدبيات الغناء العربي، ومنها الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني.

ولظهور شأن الموسيقى في عهد الأمويين أسباب نجملها في ما يلي:

أولا: ضعف الحميّة الدينية، واعتدال الأمويين في إســلامهم عامة، خفّف الزهد والتقشــف والعزوف عن متاع الدنيا وملاهيها التي كانت تســم كلّها مرحلة صدر الإسلام عموما.

ثانيا: نقل عاصمة الخلافة من الحجاز إلى دمشــق ذات الثقافة الإغريقية، وتأثر العرب بالثقافة الهلّينية وبمكانة الموسيقى في حياة سكان البلاد.

ثالثا: تأثر العرب بما كان لدى الفرس من غناء وآلات موســيقية واستحســانهم أنغامهــا ونقلهم إياها بما يتوافــق ولغتهم ومزاجهم العام. وكان لانتقال المغنين من الفرس والــروم إلى بلاد العرب الفاتحين واتصالهم بهم وتداخل مصالحهم معهم أن نقلوا إلى بلاد العرب غناءهم بمصاحبة العيدان والطنابير والمزامير والمعازف، فسمع العرب غناء مواليهم وضربهم بآلاتهم، وكان فريدا غريبا قياسا إلى ما كان لديهم منه فنقلوه وفق لغتهم وامتزاجهم.

لكــنِ كل مــا قدمناه لا يعني أن العرب قد تبنوا غنــاءً غير غنائهم وألحانا غير ما ألفته أســماعهم، بل نقصد أن التأثر حصل، وهو أمر حضاري طبيعي، فالأمم في أول اتصالها تتلاقح ثقافاتها فتأخذ وتعطي. والعرب في أول اتصالهم المباشر بالفرس والبيزنطيين أخذوا من الموسيقى، لأن ما كان عند المغلوبين كان أهم وأثرى وأعرق مــما كان عند الغالبين، إنما بقي هذا الأثر أول عهده معتدلا، إذ ما كان له أن ينقل بكليّته ولســانه أعجمي، فــكان لا بد من أن توضع أشــعار عربية لما أعجبهم من ألحان الفرس.

كان أهم مغن في عهد بني أمية ابن مسجح، الذي ولد في مكة وغنى الألحان الفارسية بالعربية فيها، وكان قد ارتحل إلى الشام وفارس وأخذ عنهما غناءهما، وعاد إلى الحجاز ينشر ما حصّله منهما. وعاصر حكم عبد الملك (684-705م)، والوليد الأول (705-715م). ويعد من الأربعة الفحول في الغناء عند العرب وهم: ابن سريج، ابن محرز، معبد، مالك. وقد تتلمذ عليه ابن محرز، وابن سريج، ويونس الكاتب.

كان يعاب على المغني في عهد بني أمية عدم ضربه بالعود، إذ كانت هذه تعدّ نقيصة كبيرة في أي مغنٍّ. وتأبّط المغني عودَه صورةٌ أموية للمغني لم تكن له في صدر الإسلام.

الغناء في عهد العباسيين (750-1258)

شَكّل العرب زمن الأمويين طبقة أرستقراطية عسكرية، وعهدوا إلى مواليهم من الفرس بالإدارة لازدرائهم كل ما هو في غير الحكم وقيادة الجيش. وقد أدى ذلك إلى انحلالهم السياسي وضياع الملك من بين أيديهم وزوال دولتهم.

عاشت الدولة العباسية أطوارا ثلاثة هي: العصر الذهبي (750-847م)، والانحطاط (847-945م)، والسقوط (945-1258م). وسوف نتتبع أحوال الغناء والموسيقى فيها، لنقف على تطور أحوالها ونرصد التأثيرات الأعجمية فيها زمنيا. عندما تسلّم العباسيون زمام الحكم، وانتقلت الخلافة إليهم، زاد نفوذ الفرس معهم، من شعراء وفلاسفة وعلماء، وبدأ الصراع الخفي بين الآرية الفارسية، والسامية العربية. وقد بقي الغناء بداية في منأى عن هذه التجاذبات، لأنه كان يتألف من مجموعة مغلقة منغلقة على نفسها معتّم عليها أصلا، الأمر الذي جعل صنّاع هذه الصنعة منذ صدر الإسلام وحتى زوال دولة الأمويين عربا، قدموا جلّهم من الحجاز مهد الغناء العربي.

أول خلفاء بني العباس هو أبو العباس الملقب بالسفّاح (750-754م). كان أول ما فعله هو نقل مركز الخلافة من دمشق إلى الكوفة في أرض العراق لقربها من فارس التي ساندته في القضاء على الأمويين واغتصاب الخلافة. حذا أبو العباس في الموسيقى والغناء حذو ملوك فارس من الساسانيين في رعاية هذا الفن وأهله.

خلفه أخوه المنصور (754-775م)، ويعد أعظم الخلفاء العباسيين، سَلَّم أسرة برمك الفارسـية مقاليد إدارة الدولة كلها. وقد بنى المنصـور مدينة بغداد في العام 762 وجعلهـا عاصمة الإمبراطورية السياسـية والفنية. وأول مغـن مجيد ظهر في عهد العباسـيين هو حَكَـم الوادي. خلف المنصـور المهـدي (775-785م)، وكان مولعا بالغناء ودخل قصره حكم الوادي، وسياط، وإبراهيم الموصلي[21]، ويزيد حوراء. ثم خلـف المهدي الهادي (785-786م)، رعى إبراهيـم الموصلي وابن جامع وأعزّهما، وكان للخليفة الهادي ابن اسمه عبدالله أتقن الغناء والضرب بالعود. خلف الهادي هارون الرشيد (786-809م) الذي اشتهر أمره في الشرق والغرب، زادت أخبار «ألف ليلة وليلة» من ذيوع صيته. رعى من الموسـيقيين حكم الوادي وإبراهيم الموصلي، وابـن جامع، ويحيى المكي، وزلزل، ويزيد حـوراء، وفليح بن أبي العوراء، وعبد الله بن دحمان، والزبير بن دحمان، وإسـحق الموصـلي، ومخارق، وعلوية، ومحمد بن الحـارث، وعمر الغـزال، وأبو صدقة، وبرصومـا، ومحمد الـرفّ[22]. خلف الأمين (809-813م) هارون الرشـيد، واقتسـم حكم الإمبراطورية مع أخيه المأمون؛ حكم الأمـين غرب بغداد وما يليها، وحكم المأمـون شرقها وما يليها. وظل أمرهما كذلك حتى سـنة 813، إذ دب الشـقاق بين الأخوين وتحـول إلى صراع دام بين العصبية العربية والعصبية الفارسـية، خـسرت العربية الحرب، وقهـر المأمون أخاه الأمين وقتله واسـتولى على الحكم من العـام 813 وحتى العام 833. وكان الأمين صاحب طرب ولهو، رعى إسـحق الموصلي ومخارق وعلوية، وقـرّب منه عمه إبراهيم بن المهدي وكان من أهم موسيقيي عصره.كان الأمين مولعا باللهو والطرب يقضي جلّ وقتـه بصحبة المغنين والمغنيات يُجلَبون له من الإمبراطورية التي أصبحت مترامية الأطراف. . ولعل أكبر مأثرة له في هذا الباب، باب الغناء، أنه قرّب منه عمه إبراهيم بن المهدي، وكان يعدّ في زمانه صاحب نهج وطريقة في الغناء. وكان للأمين ابن أجاد في الموسيقى اسمه عبدالله بن الأمين.

أزاح المأمـون الأمين وتسـلّم الخلافـة منذ العام 813 وحتى العـام 833. وكان المأمون، على العكـس من أخيه الأمين، كارها للغناء وأهله[23]. ولعل ذلك أن يكون بسـبب مبايعـة أهل العراق، في بدايـة عهده بالخلافة، عمـه إبراهيم بن المهدي، صاحب الصنعة الفريدة في الضرب بالعود والغناء. لكن مقاطعة الغناء وأهله لم تدم

أكثر من سـنة ونصف السنة تقريبا، وكان أول من غنى أمامه أبو عيسى بن هارون. وسرعان ما وجد إسـحق بن الموصلي، ومخارق نفسه، وعلوية، ومحمد بن الحارث، وعمـر بن بانة، وأحمد بن صدقة، وعقيد لهم مكانـا في بلاط المأمون ورعاية منه. وقد ازدهر البحث الموسيقي في عهده من باب عنايته بعلوم اليونان بعامة، وأسس بيـت الحكمة، وجعل فيه علـماء يقومون على خدمة ترجمة علـوم اليونان ومن ضمنها الموسيقى.

خلـف المأمون المعتصم من العام 833م وحتى العام 844م. وكان محبا للفنون والعلوم وشـجّع الترجمة عن اليونانية والسريانية. ورعا المنظر الموسـيقي الكندي، وغشي بلاطـه أهل الغناء، وكان إسـحق الموصلي نديم الخليفـة المعتصم الأوحد، وقـرّب منه عمه إبراهيم بـن المهدي، وحمى أحمد بن يحيى المكي، وزرزور الكبير، ومحمد بن عمرة الرومي، وكلّهم من مغني تلك الحقبة المجيدين.

خلف الواثق المعتصم من العـام 844م وحتى العام 847م. وكان أعلم الخلفاء بالغناء، وكان هو نفسـه ضاربا مجيدا بالعود وصاحـب صوت جميل. وازدهر فن الغناء في عهده ازدهارا عظيما، وقرّب منه إسحق الموصلي. وكان له ابن يدعى هارون ضاربـا مجيدا بالعود ومغنيا. وجعـل قربه مخارق وعلويـة، ومحمد بن الحارث، وعمـر بن بانة، وعبدالله بن العباس الرابعي، وابـن ميلاء الطنبوري، وإبراهيم بن الحسن بن سهل، وحسن المسدود.

شـهد العام 710م حدثا مهما في تاريخ العرب والمسـلمين يوم غزت جيوشـهم الجزيـرة الأيبيرية المتاخمـة لأراضي المغرب والتي يفصلها عنهـا ما عرف بعد هذا الحدث بمضيق جبل طارق، نسـبة إلى طارق بن زياد قائد الحملة الفاتحة لما عرف في التاريـخ ببلاد الأندلس. وفي غضون ثلاث سـنوات سـقطت إسـبانيا كلها حتى جبـال البرانس بيد الفاتحين. كان ذلك في العـام 713م. كانت البلاد الأيبيرية تابعة أول عهدهـا للأمويين، إذ في عهدهم تمّ الفتح وظـل الأمر كذلك حتى أيام الخلافة العباسـية الأولى. لكـن مع مقدم عبدالرحمن الداخل الملقّب بصقر قريش، سـليل الأمويين، سنة 755م، وكان آخر عنقود سلالة الأمويين، استطاع أتباعه دخول قرطبة. ومنذ ذلك التاريخ (العام 755م)، أصبحت الأندلس بقعة سياسـية مسـتقلة أموية عن الحكم العباسي.

حكم عبدالرحمن الأول من العام 756م وحتى العام 788م. وكان مؤسس بلاد الأندلس. وعلى رغم انشـغاله جلّ وقته في السياسة وتثبيت دعائم الحكم للمؤالفة بين القبائل العربية المتنازعة، وبين البربر والمولدين والمسـتعربة من الإسبان الذين دخلوا الإسـلام، ازدهرت في عهده الفنون، وكان له مغنيـة أثيرة تدعى غفرة كانت تضرب له بالعود وتغنيه.

خلف هشـام عبد الرحمن الأول، وحكم من العـام 788م وحتى العام 796م. وكان وَرِعـاً جمع حولـه أهل العلم والحكمة وما كان للموسـيقى مكان في بلاطه. وخلفـه أبو الحكم الأول (796-822م)، وكان محبا لمجالس الطرب لا ميل له للزهد والتعقيد. ازدهرت الموسيقى في عهده، وكان في بلاطه من المغنين العباس بن النسائي، والمنصور اليهودي، وعلّون وزرقون.

في العـام 822م قدم عبدالرحمن الثاني خليفـة وبقي كذلك حتى العام 852م. قـرّب منه علـماء الدين، كما قرب أهل الفـن وصنعته. وكان زريـاب نديمه الأثير يشاركه حتى في طعامه. وفي عهده تأسست مدرسة زرياب للغناء التي نشرت تقاليد الغناء العربي القديم باسـتقدامه مغنيات من المدينة المنوّرة. وظلت هذه المدرسة قائمة حتى سـقوط خلافة الأمويين في الأندلس. وعندما تـوفي عبدالرحمن الثاني في العام 852م انقسـمت بلاد الأندلس إلى دويلات صغـيرة حكمها من عرفوا تاريخيا باسم «ملوك الطوائف». لكن الخليفة بقي بلاطه في قرطبة.

بسطت بغداد سيطرتها في عصر الإمبراطورية العباسية الذهبي على بلاد الشام كلّها وجزء من آسـيا الصغرى وكردسـتان وأرمينيا وجورجيا شـمالا. وامتدت شرقا فشـملت العراق وطبرستان وخراسـان وخوارزم وبخارى حتى مشارف بلاد التتار، وبلاد فارس كلها وأفغانسـتان حتى السند. وتوسـعت غربا لتشمل شمال أفريقيا كلّه. في حين بسـطت العائلة الأموية سيطرتها على إسبانيا وإيطاليا وجنوب فرنسا. رقعـة جغرافيـة مترامية الأطراف تحكمهـا حاضرتان: بغداد شرقـا، وقرطبة غربا. وكان لهذا العمران مترامي الأطراف شـأنه في الموسيقى في فرعيها البحثي النظري، والعملي المهني.

أهم حدث يستوقفنا في تأريخ هذه الحقبة الزمنية من تاريخ العباسيين، وفيما يتصل تحديدا بالغناء والموسـيقى، هو تثبيت إسـحق الموصلي النظرية الموسـيقية

العربيــة التي وضع أسســها يونــس الكاتب أيــام الأمويين وكاد النســيان يطويها. ولإسـحق الفضل في تمييزه أجناس الأصابع والإيقاعات. وفي تلك الفترة الزمنية أيضا كتــب الخليل بن أحمــد الفراهيدي كتابيه «النغم» و«الإيقــاع». وظهرت للكندي رسائل سبع في الموسيقى وحدها.

عرف تاريخ العرب الموســيقي تأسيس مدرســتين اثنتين لتعليم الغناء والضرب بالعود. المدرســة الأولى التي وصلتنــا أخبارها هي مدرســة إبراهيم الموصلي، وقد أسسها في بغداد، والمدرسة الثانية هي مدرسة زرياب التي أسسها في الأندلس. وهذا يــدل على أن بغداد والأندلس كانتــا حاضرتين ازدهرت فيهما صنعة الغناء والضرب بالعود إلى حد كان ضروريا معه افتتاح مدرسة لتعليم هذه الصنعة.

لم يصلنــا شيء عن منهــج إبراهيم الموصــلي في تعليم أتباعــه ومريديه الغناء والضرب بالعــود، ولو أنه بمقدورنا التكهن والظن بأن منهجه كان قائما على التقليد والمحاكاة والتلقين والتدريب. أما منهج زرياب فقد وصلنا فيه شيء يجعلنا نقســمه إلى مراحــل ثلاث: عروض الشــعر والإيقاع بمصاحبة العود، وضبــط اللحن، وإتقان الزائدة الموســيقية. ولما كان العباســيون أهل حضر وترف فقــد تغيّرت مقاصدهم في شــعرهم إذ أصبحت ليّنة مترفة لا أثر فيها لحياة البداوة والصحراء. وقد ســادت أذواق الفرس على أذواق العرب شــعرا وغناء وضربا بالعود. كان العامة قبل معبد وابن سريج يستحســنون ســماع الإيقاعات الخفيفة[24]، وزاد تزلّف المغنين للعامة وأذواقها حتى إن مغنيا مجيدا كحَكَم الوادي غنى الهزج في آخر عهده فأجلّه العامة وأكرموه وعاش قرابة ثلاثين عاما على الكفاف لغنائه الثقيل المتقن[25].

ملأ منصور زلزل الدنيا وشــغل الناس بضربه بالعود[26] وبعلمه الواسع في نظرية الموســيقى. وكان يصاحب إبراهيم الموصلي ضاربا بالعود، وقد تزوج إبراهيم بأخته. ولم يكن يغني كثيرا إذ عرف عوادا ومنظرا أكثر من اشتهاره مغنيا، وإليه تعزى وسطى زلزل[27] واختراع العود الكامل المسمى شبوطا[28] الذي حلّ مكان العود الفارسي[29].

إن التنافس الشــديد الذي حدث بين أنصار الغناء الفارسي وأنصار الغناء العربي القديم ســبب ضياع أكثر غناء العرب، وكان العباســيون وراء هذا بسبب ميلهم إلى الفــرس وتيمنا بميولهم وتقليد عاداتهم والتشــبه بهــم وإدخالهم إلى مفاصل إدارة الدولة، الأمر الذي جعل أذواقهم ســائدة وغلّبها على أذواق العرب في الغناء، فهجر

كثيره وانتهى إلى ضياعه. ولعل هذا أن يكون سمة بني العباس[30] في بابنا الذي نحن فيه: الغناء، ولم يكن أمر الأمويين فيه سواء، إذ إنهم غلّبوا طريقة العرب القديمة في الغناء وأشعار الشعراء العرب المغناة.

واشـتهر المغنـي الزبير بن دحـمان بالتلحين والغناء، واسـترعى انتباه الرشـيد واهتمامه وكان من أنصار تيار إبراهيم بن المهدي الفارسي ضد التيار الغنائي العروبي القديم الذي تزعمه إسحاق الموصلي (767-850م)، وإسحق الموصلي هذا كان أعظم موسيقيي عصره بعد وفاة والده إبراهيم الموصلي، وأشدهم حظوة في بلاط الخليفة. وقد بزّ سـائر الموسيقيين بثقافته وسعة اطلاعه في الحديث والقرآن والأدب والتاريخ فضلا عن تبحره في أصوات العرب وطرق غنائهم، وقد تتلمذ على مغنية كانت تحفظ الكثير من قديم غناء العرب المتوارث المنقول سماعا وتدعى شهدة، حفظ عنها الكثير وظل وفيا لهـذا النهج العربي الأصيل في الغناء يغني فيه ويعلمه ويدافع عنه. وكان الخليفة المأمون من أشد المعجبين به لنبوغه في الشعر والأدب واللغة والفقه وسمح له بلبس السـواد شـعار بني العباس الذي كان مقصورا لبسه على العلماء وحدهم. يعد المؤرخون إسحق الموصلي أعظم مغني العرب، لا لجمال صوته، فلم يكن صوته الأجمل ولا الأقوى، بل لكماله الفني متعدد الجوانب والمواهب ضاربا بالعود وملحنا ومنظّرا في الموسيقى وشاعرا ومثقفا، ويذكر له صاحب الفهرست أربعين مؤلفا[31].

عصر انحلال دولة العباسيين (847-945م)

أول خليفة في عصر الانحطاط هو المتوكل (847-861م)، وكان متزمتا، وفي عهده أسـس أحمد بن حنبل أشـد مذاهب المسلمين الأربعة تشـددا. كانت فترة انحلال الدولة فترة مضطربة بدأت فيها تأثيرات الأتراك واعتماد العباسـيين عليهم بعد أن كان اعتمادهم مقصورا على الفرس وحدهم في إدارة شؤون البلاد.

حكم الحمدانيون سـورية من حلب، وأكرموا الفارابي أعظم منظّري الموسـيقى العربية، وفي عهدهم زها المؤرخان الموسيقيان الأصفهاني والمسعودي. أما مصر فقد حكمها الطولونيون وكانوا من محبي الموسـيقى والغناء. وخلفهم الإخشـيديون في حكـم مصر وكانوا أصحاب طرب. أما الأندلس في الغرب فقد عرف أهلها منذ العام 852م وحتى العام 961م بشغفهم للموسيقى والآداب والعلوم.

العباسيون الميّالون إلى الفرس، ومنذ أن اغتصبوا الخلافة من الأمويين في العام 750م، كان شغلهم الشاغل الابتعاد عن الجغرافيا ذات النفوذ البيزنطي والأموي تحديدا، أي الابتعاد عن دمشق، على رغم أهميتها التاريخية والإستراتيجية والثقافية والاجتماعية والدينية بوصفها حاضرة حاضنة للدين الجديد ومركزا منه ينتشر، وعاصمة لإمبراطورية مترامية الأطراف. وجد العباسيون أنه لا قيام لدولتهم في دمشق، وأنه لا قوة لهم إلا إذا كانوا قرب فارس فاختاروا أول أمرهم خراسان لقربها من ملك الفرس. هذه الميول السياسية هي التي فتحت باب التأثر الفني على مصراعيه على موسيقى فارس. وابتداء من هذا التاريخ تحديدا، 750م ، بدأت هذه التأثيرات الموسيقية تظهر بوضوح في غناء العرب وموسيقاهم، فالناس على دين حكّامهم وهواهم.

ولعل أول التأثيرات الفارسية الحقيقية التي وقعت كانت بسبب دخول السلّم الموسيقي الخراساني والطنبور الخراساني كآلة موسيقية. كان إسحق الموصلي محافظا متشددا في كل ما يتصل بأساليب الغناء القديم المتوارث عن تقاليد الجاهلية، وكان يجد في المجددين في الغناء خروجا عن الأصول وتعديا عليها، وإنما هم بذلك يسيئون إلى الغناء العربي ويتطاولون عليه[32]. ولهذا كله نشبت الخصومة بينه وبين زعيم المجددين وقتئذ إبراهيم بن المهدي الذي احتمى بنسبه ومكانته السياسية والاجتماعية. إذ كان إبراهيم ابن خليفة وشقيق خليفة وتولى الخلافة زمنا قصيرا. وكان يحتمي بهذا كله ويجاهر به. وقد دفعه زهوه بنفسه هذا إلى أن يجترئ على الغناء القديم، وشجع الآخرين على أن يحذوا حذوه، ومهد لهم الطريق فيه، فاجتمع حوله رهط ناصروا رأيه وتحمسوا له، انبروا جميعهم يغنون تجديدا خارجين فيه عن طريقة الأقدمين وأساليبهم في الغناء.

لقد تبع إبراهيم بن المهدي مخارق وشارية وريق وغيرهم. وقد انبرى الأصفهاني لهم متهما إياهم بتغيير أساليب الغناء العربي القديم الأصيل، وبإفساد الأذواق. وقد ذهب الأصفهاني إلى أن كل من تتلمذ على المغني مخارق كان مفسدا للغناء القديم ويذكر منهم: بنو حمدون بن إسماعيل، وزريات الواثقية التي كانت مغنية الخليفة الواثق، ورهط كبير من جواري شارية وريق باعتمادهما منهج إبراهيم بن المهدي في جديد الغناء. ولم يقتصر الأمر على بعض المغنين والمغنيات بل امتد إلى سامعي

الغناء الجديد ومتذوقيه ومروجيه وحاضنيه، الأمر الذي شكل تيارا بدأ باثنين هما إسحق الموصلي وإبراهيم بن المهدي في بلاط هارون الرشيد ليقسم أهل البلاط وأهل الصنعة والكار من بعدهم والناس أجمعين[33].

أمّا من تحزّب لإسحق الموصلي في مواجهة إبراهيم بن المهدي وأتباعه ومعجبيه فنذكر منهم: المغنية عريب، والقاسم بن زرزور وولده، وبَذل الكبرى، ويحيى بن معاذ ومن والاهم.

لقد سببت حركة التجديد ضياع معظم غناء الجزيرة العربية القديم. فالسلّم الموسيقي الفارسي أزاح السلّمين العربي والفيثاغورثي، وراج سماعه وانتشر، وكان قد سبقه إلى الانتشار عند العرب الذين سكنوا شرقي نهري دجلة والفرات سلّم الطنبور الخراساني. ويمكننا أن نؤرخ انتشار الأذواق الغنائية الموسيقية النغمية الفارسية في الموسيقى العربية في أخريات القرن العاشر الميلادي ومطالع القرن الحادي عشر.

بحث الكندي (801-874م) في رسالته الموسيقية مسائل: الصوت والأجناس والطنين والانتقالات النغمية والتأليف وغيرها من المسائل، وكان متأثرا في كل ما كتبه في الموسيقى بمباحث اليونانيين القدماء. والكندي بما وصف وكتب شاهد على أن النظام الموسيقي العربي الذي عرفه لم يكن فارسيا ولا بيزنطيا، إذ فنّد أن لكل أمة موسيقاها، وأن العود الآلة المشتركة بين العرب والفرس والترك وغيرهم من الأمم تضرب عليه كل أمة بطريقتها.

ترجم العرب الرسائل النظرية الموسيقية الأولى عن اليونانية ضمن أعمال بيت الحكمة كرسائل: أرسطوكزيني Aristoxenos، وإقليديس Euklid، وبطليموس Ptolemaios، ونيقوماخوس Nichmachos، كان لها تأثير كبير في تأخير النفوذ الفارسي في الموسيقى العربية. إذ إن هذه الرسائل عندما ظهرت بحلّتها العربية أصبحت مناهج تعليم وتعلّم عند العرب، فانتشرت بينهم وكوّنت فرعا من فروع العلوم الرياضية، والذين عملوا على تعليمها ونشرها والتعليق عليها والبحث فيها والنظر في تطبيقاتها النظرية والعملية علماء نذكر منهم: الكندي، والسرغسي (المتوفى 899م)، وبنو موسى، وثابت بن قرّة (المتوفى 901م)، والرازي (المتوفى 923م)، وقسطا بن لوقا (المتوفى 932م)، والفارابي (874-950م). والأصفهاني (المتوفى 967م) الذي كتب سفره العظيم «الأغاني»، تاريخا للغناء

العربي والموسيقى العربية والشعر العربي منذ الجاهلية وحتى القرن العاشر الميلادي. ولم يكن الأصفهاني الوحيد الذي أرّخ للموسيقى العربية وأعلامها، وإن كان يعد أفضلهم جميعا، بل نحا منحاه قريش الجراهي، وجحظة البرمكي، وأبا حشيشة، والحسن النصيبي، والمديني.

الأمر اللافت أن عصر انحلال الدولة العباسية الذي بدأت تظهر فيه ملامح الانهيار السياسي كان عصرا مزدهرا للموسيقى والغناء. وهو يخالف اجتماعيا ما جاء في مقدمة ابن خلدون من أن الغناء يسمو بالعمران وينخفض بغيابه.

وقد ظهرت حركة تأليف تعنى بالغناء وأهله تكاد تكون موازية لحركة المغنين. نذكر منهم علي الأصفهاني (897-976م) صاحب «الأغاني»، الذي يتصل نسبه بمروان آخر خلفاء بني أمية، والذي أقام في حلب برعاية الأمراء الحمدانيين. وأنفق الأصفهاني في كتابة تأريخ الأغاني في حلب حياته كلّها، وهو يعدّ بحق تأريخا للموسيقى العربية من أيام الجاهلية حتى القرن العاشر الميلادي. طبع هذا السفر بمطبعة بولاق في العام 1868م في عشرين مجلدا[34].

ألّف العربي الأندلسي ابن عبد ربه (860-940م) كتابه «العقد الفريد»، ويقع في 25 جزءا أطلق على كل جزء منه اسم جوهرة من جواهر عقده، وخصّ الجوهرة الثانية بالموسيقى.

اشتهرت أسرة أبي منصور المنجّم بالجرّ على الربابة، أولهم يحيى بن أبي المنصور (المتوفى 731م) وكان مولى للخليفة أبوجعفر المنصور، وقد وضع كتابا عنوانه «كتاب أخبار الشعراء»، فيه شعر وموسيقى، واشتهر منهم علي بن يحيى بن أبي المنصور (توفي تقريبا سنة 888م) وله كتاب عنوانه: «كتاب أخبار إسحق بن إبراهيم الموصلي». كما نبغ فيهم يحيى بن علي بن يحيى بن أبي المنصور (856-912م) صاحب كتاب «النغم»، الذي كان صاحب الأغاني يعتمده ويرجع إليه، وله رسالة في الموسيقى. وظهر فيهم أيضا هارون بن علي بن هارون بن يحيى بن أبي المنصور وله كتاب «مختار الأغاني».

ونذكر أيضا عبيد الله بنِ عبد الله بن طاهر المتوفى نحو العام 911م صاحب كتاب «في النغم وعلل الأغاني الثمينة». وله ابن عم يدعى منصور بن طلحة بن طاهر صاحب كتاب « المؤنس في الموسيقى».

ونذكـر أيضاً ابـن خرداذبة (المتـوفى 912م) الفارسي الأصل الـذي تتلمذ على إسـحق الموصلي وله في الموسـيقى كتب ثلاثة: كتاب «أدب السماع»، وكتاب «اللهو والملاهي»، وكتاب «الندماء والجلساء»[35]، لم يصلنا منها سوى الثاني.

كما كتب الحسـن بن موسى النصيبي كتابين في الموسـيقى هما: كتاب «الأغاني عـلى الأحـرف»، وكتاب «مجردات المغنـين» أورد في الأول أغاني لم يذكرها إسـحق الموصلي ولا عمرو بن بانة، وضمّن الثاني أسماء المغنين والمغنيات من أيام الجاهلية وحتى صدر الإسلام.

وكتـب المدينـيّ كتاب «أخبـار عزة الميـلاء»، وكتاب «قيان الحجـاز»، وكتاب «طبقـات المغنين»، وكتاب «النغم والإيقاع»، وكتاب «المنادمين»، وكتاب «أخبار بن عائشـة»، وكتاب «أخبار حنين الحيرمي»، وكتـاب «ابن سريج»، وكتاب «الفريض». وكتب ابن الضبيّ (المتوفى 920م) كتابا عنوانه: «كتاب العود والملاهي».

إن تطوافنـا السريـع الـسردي هـذا لما ظهر مـن كتب في الموسـيقى وأخبار الموسـيقيين والضاربين بالآلات يظهر اهتمام العرب بهذا الفن من ناحيته النظرية والعمليـة عـلى رغم مـا كان يعانيه من سـخط المتزمتين والعامة عليه لأسـباب اجتماعية ودينية متوارثة.

كان لنتاجـات تراجم بيـت الحكمة من آثار اليونان في الموسـيقى أثر كبير في النظرية الموسـيقية العربية. نذكر من العلماء العـرب الذين تأثروا بهذه المؤلفات النظرية الموسـيقية، السرغسي، وثابت بن قرّة، وقسطا بن لوقا، والرازي، والفارابي، وبنو موسى، والكندي. ولد السرخسي في خراسـان وتتلمذ على الكندي وكان معلما للخليفة المعتضد، لكنه غضب عليه وقتله في العام 899م. وله كتب في الموسـيقى كثـيرة: كتاب «المدخل إلى علم الموسـيقى»، و«كتاب الموسـيقى الكبير»، و«كتاب الموسـيقى الصغير»، وكلّها كتب في نظرية الموسـيقى. وله كتـب تختص بالجانب العمـلي منها: كتـاب «اللهو والملاهي في الغنـاء والمغنين»، وكتـاب «نزهة الفكر السـاهي في المغنين والغناء والملاهـي»، وكتاب «الدلالة عـلى أسرار الغناء». وأبو الحسـن ثابت بن قرة (836-901م) صابئي من حـرّان ما بين النهرين، له كتب في الموسـيقى: «مقالة في الموسـيقى»، و«الموسـيقى»، وكتاب في آلة الزمر. أما الرازي المتوفى في العام 923م تقريبا فكان طبيبا ضاربا بالعود ينسـب إليه كتاب «المجمل

في الموسـيقى». أما سـعيد بن يوسـف (892-942م) فكان يهوديـا مصريا هاجر إلى فلسـطين في العـام 915م، له كتاب «الأمانات والاعتقـادات» يبحث في مقالته العاشرة في الموسيقى. والفارابي (870-950م) كان ضرّابا بالعود، له «كتاب الموسيقى الكبـير»، و«كتاب في إحصـاء الإيقاع»، لم يصلنا. وبحث في الموسـيقى في كتاب له عنوانه: إحصاء العلوم، وكتاب الأدوار.

مرحلة سقوط دولة بني العباس وزوالها (945-1258م)

سـقطت دولة العباسـيين على يد هولاكو في العام 1258م. في الوقت الذي كان يزدهر في الأندلس فرع من فروع الأمويين. لنقف على الوضع السـياسي في النصف الأول مـن القرن الثالـث عشر لتتضح لنا الصورة السياسـية القريبة من زوال ملك العباسـيين: قامت دولة الموحدين في الأندلس في العام 1230م قبل ثلاثة عقود من سقوط دولة العباسيين، وجاء المماليك أرض الكنانة مصر في العام 1250م قبل ثمانية أعوام من سـقوط العباسـيين، ونكون قد تمثلنا بذلك الصورة العامة الشاملة لثلاثة أقطـاب جغرافية مهمة وقتئـذ في تاريخ العرب: قرطبة، وبغـداد، والقاهرة. وكان لهذا التشرذم السـياسي أثر في الموسيقى، فقد انحسر شأن بغداد انحسارا كبيرا فيما ازدهرت حاضرتا الأندلس ومصر.

ابتدأ زحف الفـرس الديلميون في العام 933م لينتزعوا أقاليم العراق الشرقية واحدا تلو الآخـر، وأوقف الأتراك زحفهم إلى بغداد. الأثـر الإيجابي الوحيد الذي حصل خلال قرن من الزمان وقتئذ هو الانفتاح الموسـيقي والعلمي والفلسـفي. كان خلفاء عهد البويهية خلفاء ظل لا حول لهم ولا قوة ابتداء من المطيع وانتهاء بالقائم مرورا بالطائع والقادر: حقبة امتدت من العام 946م وحتى العام 1075م ، انحسرت فيها سـلطة الخليفة على قصره وحده فعاشـوا أيامهم بين جدرانه في لهو وقصف.

تعاقـب البويهيـون على حكم بغداد وما يليها مـن جهة الشرق، في حين كانت بلاد الشام وما بين النهرين وجزيرة العرب كلها بيد حكام عرب، ووطد الحمدانيون حكمهـم في الموصـل (929-991م)، وفي حلـب (944-1003م)، وفيها ظهرت أهم تيارات الفن والأدب في ذلك العصر.

كان المستعصم (1242-1258م)، آخر خلفاء بغداد، يقضي جلّ وقته يسمع الغناء، وكان الأرموي رفيقه. قتل هولاكو المستعصم وآل بيته، وهدم بغداد وأحرقها وأعمل في رقاب أهلها السيف، وأتلف آلاف الكتب، وقتل أدباءها وعلماءها وأئمتها، وقضى على ستة قرون من الازدهار العلمي والفلسفي والفني، وأخرج بغداد من دائرة العلم والثقافة والفن. ولم يبق للعرب بعدها سوى مصر والأندلس: حاضرة في الشرق وأخرى في أقصى الغرب.

وحصل لقرطبة ما حصل لبغداد، إذ تولى أمرها تسعة خلفاء في ثلاثة عقود كانوا في مجملهم ضعافا، كان آخرهم هشام الثالث (1027-1031م) زالت من بعده دولة الأمويين الزاهرة في الأندلس، وتشظت البلاد تحت حكم ملوك الطوائف، واستأثرت كل أسرة بحاضرة وجعلتها مملكة لهم[36]، وتباروا جميعهم في تكريم أهل العلم والأدب والفن، كان أولهم في هذا بنو عبّاد في إشبيلية فكانت المدينة حاضرة الفنون والآداب، فقد كان الملك المعتمد (1068-1091م) مغنيا وضاربا بالعود، وكان ابنه عبيد الله ملحنا ومغنيا ضاربا بالعود هو أيضا.

سقطت طليطلة بيد مسيحيي إسبانيا في العام 1085م، وطلب الأندلسيون عون إخوانهم مرابطي المغرب فأنجدوهم بجيش يقوده يوسف بن تاشفين في العام 1086م دحر جيش ألفونسو ملك ليون وقوّض عروش ملوك الطوائف وألحق الأندلس بإمبراطورية مراكش. وانتهت بذلك قصة الحضارة الأندلسية. إذ إن أسياد الأندلس الجدد كانوا يأتمرون بإمرة فقيههم، وكان الفقيه عندهم صاحب سلطان وسطوة حرّم الفن فخبت مشكاة الأندلس في ظل حكم المرابطين، إلى أن جاءهم الموحدون من أفريقيا فقاتلوهم في العام 1145م، وأزاحوهم عن الحكم وحكموا الأندلس قرنا من الزمان، وعرفوا بميلهم الشديد إلى العلوم والفنون. وفقد المسلمون فردوسهم نهائيا سنة 1230م على يد مسيحيي إسبانيا الذين استعادوا بلادهم بعد حكم العرب لجزيرتهم قرابة ثمانية قرون. مدينة أندلسية وحيدة صمدت هي غرناطة، إذ بقيت تحكمها أسرة بني نصر من العام 1232م وحتى العام 1492م. هذا ما كان من أمر الأندلس في أقصى غرب العالم الإسلامي وقتئذ.

حكم الإخشيديون مصر من العام 938م وحتى العام 969م، وأزاحهم الفاطميون ونقلوا حاضرة البلاد من المهدية، القريبة من الديار التونسية، إلى القاهرة. وعرفوا

بتشجيعهم المفرط للموسيقى والغناء وأهله. انفرط عقد الفاطميين في عهدي الفائز (1154-1160م)، والعاضد (1160-1171م). وكان صلاح الدين الأيوبي دخل البلاد في العام 1169م، وأسس فترة حكم الأيوبيين فيها. ازدهر العلم في مصر خلال فترة حكم الأيوبيين لها (1171-1250م) وبسطوا سلطانهم على بلاد ما بين النهرين، ودمشق، وحلب، وحماة، وحمص، واليمن. ازدهرت الموسيقى في عهدهم، وإن كان صلاح الدين (1171-1193م) ومن بعده العزيز (1193-1199م) اختصا بتشجيع العلماء ورعايتهم، ورعيا علماء الموسيقى النظريين مثل: أبو زكريا البياسيّ، وأبو نثر المطران.

ولئن كان تسلم العباسيين السلطة يؤرخ فعليا لتأثر الموسيقى العربية بالموسيقى الفارسية، فقد ظهر تأثر الموسيقى العربية بموسيقى الترك منذ مقدم حكم الأيوبيين ومن بعدهم المماليك.

كان كبار رجال العلم والأدب في الأندلس أمثال أبي الحكم، وأبي الصلت أمية، وابن باجة، وأبي المجد محمد بن أبي الحكم يفاخرون بموهبتهم في الضرب على العود، وإن كانت النظرة إليهم لمكانتهم العلمية والأدبية ولموهبتهم خارج حدود امتهان الفن واتخاذه صنعة جعلت لهم الضرب بالعود ميزة ورفعة.

ازدهر التأليف الموسيقي النظري في الأندلس في القرن الثاني عشر الميلادي على يد ابن باجة، ومحمد بن أحمد الراقوطي. وظهر في مصر وبلاد الشام من المنظّرين: أبو الصلت أمية، وأبو المجد بن أبي الحكم، وكمال الدين بن منعة، وعلم الدين قيصر، وفي العراق ظهر: ابن النقاش، وأبو الحكم الباهلي، وصفي الدين عبد المؤمن. بيد أن كثيرا منهم لا نعلم عن مؤلفاتهم شيئا. لكن كتاب الخوارزمي «مفاتيح العلوم» الذي ظهر في القرن العاشر الميلادي مهم فيما يتضمنه من تعاريف دقيقة. وينسحب الأمر على ابن سينا (980-1037م) الذي اهتم اهتماما خاصا بنظرية إقليدس الموسيقية، ويتضمن كتاباه: «الشفاء»، و«النجاة» معلومات قيّمة جدا عن وضع الموسيقى عمليا[37] في القرن الحادي عشر. واهتم ابن الهيثم، المتوفى بعد سنتين من وفاة ابن سينا أي في العام 1039م، هو أيضا بنظرية إقليدس وكتب شروحا على رسالتين في الموسيقى تنسبان إلى إقليدس.

وإذا ما أردنا أن نلتفت إلى المنظرين الموسيقيين بعد أن استعرضنا المغنين فسنجد: أبو عبدالله محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي صاحب كتاب «مفاتيح

العلـوم» فيه معجم موسـيقي، وإخوان الصفا (القرن العـاشر)، وقد وضعوا اثنتين وخمسـين رسالة تناولت علوما شتى منها الموسـيقى، وأبو الفرج محمد بن إسحق بن أبي يعقوب النديم الوراق البغدادي صاحب «الفهرست»، (توفي في العام 995م)، الـذي جمع فيه كتب العرب والعجـم التي كتبت بالعربية في تصانيف العلوم كلّها مع نبذة عن مؤلفيها وما صدر منها حتى العام 988م، يقع الكتاب في عشر مقالات، ثلاث منها تختص بالموسـيقى. ذكر «الفهرسـت» مائة كتاب في الموسـيقى لم يصلنا منها سوى سـتة![38]، كما نذكر من المنظرين الموسـيقيين البودجاني (940-998م)، لـه كتاب مختصر في فـن الإيقاع لم يصلنا. ونذكر أبو الحسـن علي بن أبي سـعيد عبد الرحمن بن يونس (المتوفى سـنة 1009 تقريبا)، له كتاب «العقود والسـعود في أوصاف العود»، والمسـبّحي الكاتب (877-1029م) صاحـب كتاب «مختار الأغاني ومعانيها». كما نذكر ابن سينا (980-1037م) صاحب «الشفاء»، و«النجاة»، وفيهما تطرق إلى الموسـيقى. ولبحوثه النظرية الموسـيقية تأثير كبير في النظرية الموسيقية العربية والنظرية الموسـيقية الفارسـية دام قرونا. ونذكر مـن المنظرين ابن الهيثم (965-1039م) وله رسالة عنوانها طريف جدا: «رسالة في تأثيرات اللحون الموسيقية في النفوس الحيوانية» لم تصلنا.

وأبو الصلت أمية (1068-1134م) أندلسي، له رسالة في الموسيقى وكان بارعا في الضرب بالعود. وابن باجة (توفي 1138م) وهو أندلسي أيضا، أتقن صناعة الموسيقى وكان ضاربـا بالعود، وواضع ألحان، يذكر له كتاب في الموسـيقى لم يصلنا. والباهلي (1093-1155م) أندلـسي هو أيضا اسـتقر به المقام في دمشـق مرورا ببغداد وكان عالما بالموسـيقى ضاربا بالعود. ونذكر محمـد بن الحداد (توفي 1165م)، وله كتاب «التعليم الموسـيقي»، وابن النقاش البغدادي (توفي 1178)، وكان رياضيا وموسيقيا نظريا عاش في دمشـق، وقد كان طبيب نـور الدين الزنكي (1146-1163م). ونذكر أبو زكريا البيّاسي الأندلسي الذي ارتحل عن الأندلس وعاش في مصر وسـورية، وكان طبيـب بلاط صلاح الديـن الأيوبي. وأبو المجد محمد بـن أبي الحكم (المتوفى 118) كان موسـيقيا ومغنيا وضاربا بالعود وبالإيقاع في دمشق. وأبو نصر أسعد بن إلياس بـن جرجس (المتوفى 1191م) تتلمذ على ابن النقاش وعاش في دمشـق، وله كتاب في الموسـيقى عنوانه «رسـالة الأدوار»، عمل في خدمة صـلاح الدين الأيوبي. ونذكر

يحيى المرسي من أهالي مرسيه، المدينة التي ولد فيها ابن عربي في الأندلس، صنّف كتاب «الأغاني الأندلسية» على طريقة الأصفهاني في «الأغاني». ونذكر علم الدين قيصر (1187-1251) ولد في مصر وتوفي في دمشق وكان علاّمة في الموسيقى. وأبو محمد عبد الحق بن إبراهيم بن محمد الأشبيلي (المتوفى 1269م) صاحب كتاب «الأدوار». وأبو جعفر نصير الدين الطوسي (1201-1274م) الفارسي، الذي رافق هولاكو في غزواته وجمع مكتبة كبيرة من منهوبات مكتبات بغداد، وهو صاحب كتاب «نبذة في علم الموسيقى»، تتلمذ عليه قطب الدين الشيرازي (1236-1310م) صاحب كتاب «درة التاج» من أهم كتب الموسيقى النظرية. وأبو بكر محمد بن أحمد الراقوطي المرسي، ولد في مرسية وتوفي في غرناطة وكان عالما في الرياضيات والموسيقى. ونذكر الأرموي الذي ترأس مطربي آخر خليفة عباسي وهو المستعصم (1243-1258م)، أنقذه عوده من بطش هولاكو عندما اجتاح بغداد فأمنه هولاكو على نفسه وماله، وهو صاحب «الشرفية»، أشهر كتب الموسيقى النظرية في القرن الثالث عشر ولعله من أشهرها في تاريخ الموسيقى العربية كلّه.

العود في الموسيقى العربية

العود في الموسيقى العربية هو الآلةُ المرجعُ، حاضرةٌ دوما في الأذهان والأسماع وإن تفاوتت حظوظ حضورها من بلد عربي إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى أخرى طال وجوده فيها أو قَصُرَ.

تدل الشواهد من رسوم ونقوش وحفر ونحت على أن ما يشبه العود الذي نعرفه في البلدان العربية والشرقية قد وجد في الشرق الأدنى في الألف الثالثة قبل الميلاد، وهذا يعني أن عمر الآلة يقارب خمسة آلاف عام. وهو لم يُخترع على النحو الذي نعرفه عليه اليوم، بل مرّ بمراحل فَعَلت خلالها عوامل الزمن والتجريب والاستنباط فِعْلها فيه تجويدا طال دقائق صنعه ودقة صوته وتوسّع مداه النغمي[39].

عرفه العرب بداية باسمه الفارسي (البربط)، وتعني صدر البط لشبه قصعته بصدر البط، قبل أن يطلقوا عليه اسمه من مادة صنعه. وقد استقر له اسمه العربي في نهاية العصر الأموي. دخل العود العربي إلى أوروبا أواخر القرون الوسطى، ليسود خلال عصر النهضة وحتى أواخر القرن الثامن عشر محافظا على تسميته

العربية في مختلف اللغات[40]، ليصبح فيما بعد الآلة المرجع في الموسيقات التراثية العربية والتركية والإيرانية. ولاتساع رقعة العالم العربي الجغرافية تنوعت تسميات الآلة بتنوع أساليب العزف عليها ليصبح لدينا عود مشرقي، ويسمى أحيانا بالعود المصري أو الشامي، وعود مغاربي، ويسمى حسب المناطق المغاربية بالعود العربي أو الرمال أو النقلاب أو الصويري أو الكويترة، وعود صنعاني أو يماني، ويسمى أحيانا القنبوس أو الطربي، ليظهر بعدها ما يعرف اليوم بالعود العراقي، وليد التثاقف الموسيقي التركي- العربي[41] الذي اعتمدته مدرسة عود بغداد التي أسسها المعلم التركي العثماني العربي الأصل الشريف محيي الدين حيدر (1892م- 1967م) في بغداد أواخر النصف الأول من القرن العشرين، والتي نتج عنها أسلوب عزف جديد أبرز العود آلة إفرادية مستقلة خرجت من إسار مصاحبة المغني.

ولو تتبعنا الآثار المادية التي تركتها لنا الممالك والمدنيات القديمة الواقعة بين نهري دجلة والفرات والمدن القديمة في سورية وفلسطين وتركيا عن العود من رسوم وتماثيل ومنحوتات وحَفر جداري ودُمى فخّارية ولوحات فسيفساء ونقوش وعملات ولُقى أثرية[42] من آلات موسيقية أو أجزاء منها، لوجدنا أن العود قد عرفته المدنيات القديمة كلها الموجودة شرق المتوسط، من العصر البابلي القديم (1950 - 1530 ق.م)، والعصر الآشوري الحديث (911 - 612 ق.م)، والبابلي الحديث (995 - 539 ق.م)، والعصرين السلوقي والفرثي/ الهلينستي (322 - 135 ق.م، 247 ق.م - 226م)، والعصر الكشي (نحو 1500 - 1100 ق.م)، والآثار العديدة التي نجدها في حضارة فراعنة وادي النيل من عصر الأسرة الثامنة عشرة (1580 - 1320 ق.م) وما بعدها. وكذلك العصر اليوناني (480 - 23 ق.م)، والعصر الروماني والبيزنطي، في القرنين الثالث والخامس الميلاديين، وبلاد فارس بنهاية القرن السادس عشر قبل الميلاد. شواهد عديدة[43] تدلل جميعها على أن أقوام هذه المناطق الجغرافية المتصلة فيما بينها شرقا وغربا قد عرفت العود بأشكاله البدائية قبل أن تتطور صناعته[44] وأشكاله بفعل التجريب.

والعرب ومن نشأ عنهم من الأقوام الذين أسسوا حضارات البابليين والآشوريين والفينيقيين، وغيرهم ممن سكنوا بلاد الرافدين والهلال الخصيب[45] وشرقي المتوسط كالكلدانيين والنبطيين واللخميين والغساسنة، معروفٌ أنهم أقوام هاجروا

من جنوب جزيرة العرب إلى الشـمال. وقد عرفت أقوامهم كلها آلة العود، ودليلنا مسلّة اكتُشفت في قبور سبأ جنوب جزيرة العرب تعود إلى القرن الثالث الميلادي منقوشة عليها امرأة واقفة تحمل عودا بيسراها لا يختلف في شكله عن العود الذي كان معروفا وموصوفا في العصر الأموي[46].

وإذا ما أردنا تحديد ظهور أشـكال آلة العود زمنيا حسـب المناطق الجغرافية استنادا إلى ما توافر من شواهد آثارية، فإننا نستطيع جمع هذه الأشكال في عائلتين اثنتـين: عائلة الآلة ذات الصندوق الصوتي الصغير والرقبة الطويلة (عائلة الطنبور)، وقـد ظهـرت في بلاد الرافديـن ووادي النيل وبـلاد فارس وحوض شرق المتوسـط والأناضول وكامل حوض المتوسط خلال الفترتين اليونانية والرومانية في مراحل زمنية تمتـد من 2350 ق.م إلى القرن الثاني الميـلادي. وعائلة الآلة ذات الصندوق الصوتي الكبير نسـبيا والرقبة القصيرة (عائلة العود)، وقد ظهرت في بلاد فارس، وفي جنوب جزيرة العرب، وفي الهند، وفي الصين خلال فترة زمنية تمتد من القرن السـادس قبل الميـلاد حتى القرن الخامس الميلادي. والعود محور بحثنا هذا يتصل بالعائلة الثانية من هذه الآلات.

تفاصيل آلة العود[47]

العود آلـةٌ وترية عُرفت في الجاهلية باسـمها الفارسي «البربـط»: صدر البط. ويرجع شـكله الذي نعرفـه عليه اليوم إلى القرن الثاني الهجـري (الثامن الميلادي). اسـتنبطه أشـهر ضارب على العود في عهد الدولة العباسـية منصور زلزل بأن قصّر زنده، وأطال صندوقه المصوّت وجعله بيضاويا كأنه نصف كمثرى.

أقدم عود من جنسـه يسـمّى الشـبوط لشدة شبهه بسـمك الشبوط، عريض الوسـط، دقيق الطرفـين، وكان له وتران اثنان: البمّ، والزيـر، ثم أضيف إليه وتران آخران هما: المثلَثْ والمثنى فصار رباعي الأوتار، ثم توالت إضافة الأوتار عليه لتصبح سبعة وبعضهم جعلها ثمانية.

يتألف صدر العود صناعةً من أجزاء أربعة:

1 - الصندوق المصوّت أو القَصعة، ويصنع من أضلاع عددها فردي لا يزيد على 21 ضلعا. طول الصندوق ثلاثة أمثال عمقه، ومثل ونصف عرضه.

2 - الوجــه (صدر العود) ويصنع من الخشــب الأبيض. وهــو يتألف من ثلاثة ألــواح يجعل أعرضها في الوســط. ويركّب عليه المشــط (مربط الأوتــار)، والرقمة (موضع الضرب على الأوتار) تحمي وجه العود من التآكل بفعل الضرب على الأوتار، والشمســية (القمرة المزخرفة المثقّبة) مركزها في المنتصف وتكون لها أحيانا دائرتان صغيرتان إلى جانبها.

3 - ساعد العود (زنده) ويسمى أيضا العنق، ويكون على شكل نصف مخروط. يســمى الجزء المســطح من الساعد (المرآة)، ويســمى ملتقى المرآة مع وجه العود (الحجاب)، ويُطلق على أول الساعد (الأنف).

4 - بيت الملاوي، ويسمى أيضا (بنجك) وتكون فيه الملاوي (مفاتيح شد الأوتار) ويكون عددها اثني عشر.

أما أنواع الأعواد فهي:

- عود سبعاوي، وكان شائع الاستعمال في مصر والشام خلال القرن الثامن عشر. تُشد عليه سبعة أوتار مزدوجة.

- عود شبّوط: وهو ثنائي الأوتار.

- عــود عربي: وهو العود القديم ذو الأوتار الأربعة، كان شــائع الاســتعمال في القرون الأربعة الأولى من ظهور الإســلام، وهو العود المستخدم في أيامنا بزيادة وتر خامس فيه.

- عود فارسي: وهو البربط أو صدر الطنبور العجمي أوائل القرن الثاني الهجري، ثم أصبح عند الفرس على هيئة العود العربي مع اختلاف في صناعته وتسوية أوتاره[48].

2

أصول الموسيقى العربية

ظهرت حركة الاهتمام بالتراث عموما والحفاظ عليه خلال الحقبة الاستعمارية التي عاشتها البلدان العربيّة، أو التي اصطلح على تسميتها سياسيا بفترة الانتدابات: الإنجليزي والفرنسي والإيطالي. وكانت هذه الحركة عنوان مقاومة ثقافية تضاف إلى العناوين المقاومة الأخرى، فمن لم يحمل السلاح حمل القلم والآلة الموسيقية أو صدح بحنجرته، وما كادت البلاد تستقل حتى غاب هذا الاهتمام بالتراث وجمعه ودراسته والبحث فيه، فاندفع أهل البلاد حديثو العهد بالحرية إلى الأخذ بأسباب العيش الأوروبي ملبسا ومأكلا ومشربا ومسلكا حياتيا وعزفا وغناء، ويكاد يكون الأوروبيون وحدهم[1]، هم الذين عكفوا على دراسة تراثنا الموسيقي ونبهوا إلى أنه في طور الضياع والاندثار، إذا لم يُجمع ويصنّف ويُسجّل ويُدْرَس ويُحلل ويُدَرَّس ويُنشَر.

«... فالعرب بين إمبراطوريتين: شرقية فارسية، وشمالية بيزنطية، ارتحلوا بأحمالهم إلى كل منهما يبيعون ويشترون ويسمعون ويتأثرون وينقلون ويحاكون ويقلّدون».

والغريب أن الدعوات الأوروبية لحفظ الموسيقى التراثية ودرسها فَهِمَها بعض أهــل البلاد عــلى أنها تكريس للتخلف والتحنط والركــود إذ إن بعض أهلنا، كي لا نقــول عددا كبيرا منهم، كانوا يرون في موســيقانا التراثية موســيقى متحفية عفى عليهــا وعلى أهلها الزمن وأن العــصر وقتئذ يقتضي الاقتــداء بالحرية الأوروبية، فراحوا يغرفون منها بلا حســاب ولا رقيب ولا روية ولا دراية ولا تدقيق، المهم أن نتمثل ما لدى شــعوب الضفة الشمالية من البحر المتوسط، وذلك قبل أن تبهرهم فكــرة الحلم الأمريكي. صار المجلوب مــن بعيد عنوان التحضر، والتبرؤ من المحلي القديم دليل تمدن، حتى إن صفة «بلدي» صارت تعني سوقيا مبتذلا!

وبدلا من دراســة العــود وتطوير تعليم وتعلم العــزف عليه جرت محاولات لاهثة لتطويع آلة البيانو لتعزف ثلاثة أرباع الصوت أو حتى أجزاء الكوما. وانبرى الموســيقيون في هَرمَنةِ[2] أعمالهم بلا خبرة ولا دراية هرمنة بدائية فجّة هربا من الخــط اللحني الواحد (المونودية)[3] التي تطبع موســيقانا بمزاج خاص. واقتضت الهرمنة التأليف في مقامات تخلو من ثلاثة أرباع الصوت، ومعدّلة كي تتمكن بعض الآلات مــن عزف جملة أو بعــض جملة مهرمنة[4]. وتضخمت الفرق الموســيقية تضخــما سرطانيا غير مــدروس ولا مقنّن بلا ضابط له، تُحــشر فيها الآلات حشرا ويُخترع لبعضها جمل موسيقية بدافع التوزيع الموسيقي[5].

ما يمكن أن نســميه اليوم الإرث الموسيقي العربي - وربما من الأفضل والأدق أن نقول: الإرث الغنائي الموســيقي العــربي - هو حصيلة مجموع ثقافات الأقوام الذين شــغلوا فضاءات جغرافية خاصة بهم في زمــن من الأزمان وأصبحت كلها مجتمعة في رقعة انتشر فيها الإســلام، واعتنقت الأقــوام والأعراق والأمم الدين الجديــد فأدخلت فيه دماء جديدة وألوانا جديدة وأحاســيس جديدة وثقافات وموسيقات جديدة بعضها يفوق بكثير ما كان للعرب منها رهافة وذوقا وصنعة ودقة وعمقا. هذا الخليط البشري من لحم ودم وروح انصهر مع الزمن في بوتقة الأمــة العربية والإســلامية، وإن كانت بعض الأقوام التي انصهرت فيها ليســت عربية ولا إسلامية.

ما الحصص وكيف توزع أو كيف تُعرف؟ أسئلةٌ لا يمكن الإجابة عنها بدقة، ولعل الإجابة عنها لا تكون يوما دقيقة، فلم يبقَ من هذا الخليط الثقافي الموســيقي شيء

على حاله، بل تفاعل وتداخل وتمثّله ورثته الجدد بمزاجهم الخاص بهم، وبأسلوبهم الخاص بهم، فأصبح شيئا من هذا وذاك.

ظهـر العرب في المسـار الزمني التاريخي في القرن السـابع الميلادي مع الدعوة الإسـلامية. وهذا لا يعني أن العرب ما كانوا موجودين قبل الدعوة، فوجودهم قبل الدعوة مؤكد بالمصطلح «الجاهلية»، وهو تواجد قريب زمنيا نسـبيا بفترة الدعوة، إذ إنه نظريا يسـبقها تماما ويتوغل في القدم قبلهـا بزمن بعيد. وقد قصدنا هنا أن حضـور العـرب تاريخيا بدأ مع الدعوة وبعدها، إذ تأكـد حضورهم بنشر دعوتهم وتأسيس إمبراطوريتهم على أنقاض إمبراطوريتي الفرس والروم.

ضمن هذا السـياق الدلالي المحدد، وفي الإطار الثقافي الموسيقي تحديدا، يمكن أن نقـول إن العرب بصلاتهم ورحلاتهم وعلاقاتهـم وتزاوجهم واطلاعهم وتأثرهم ورثـوا في الأقل ما كان معروفا قبلهم عند أقـوام جاوروهم أو احتكوا بهم في فترة الجاهليـة وما قبلها، وكانوا تجارا بدوا رُحّـلا في غالبهم الأعم، حضريين مقيمين في الحاضرات الكبرى كمكة ويثرب، إن بقينا في العهد والرقعة الجغرافية التي سـتولد فيها الدعوة الإسلامية.

المهـم هنا أن نقول إنهم في الأقل قد ورثوا موسـيقيا ما كان معروفا وقتئذ من «أنظمة» موسـيقية فارسية وهندية[6] وإغريقية[7] وبيزنطية[8] وسريانية، وتركية[9] ومـا قبل عربية[10] في الهلال الخصيـب وجاهلية، مكونات اجتمعت كلها في بوتقة الإسـلام الذي صهرها مع أقوامهـا. بعض هذه الثقافات الموسـيقية كانت متوازية في الوجـود مع بعضها، وبعضها تتابع زمنيا مع بعضها الآخر، سـبقته أو لحقت به. والثقافـة الموسـيقية بحد ذاتها لا توجد وتظهر من دون حاملها البشري الإنسـاني. وهذا الحامل البشري الإنسـاني عندما اعتنق الإسلام لم يخرج من جلده، بل انخرط في الأمـة، وذاب فيها بمكوناته الإضافيـة التي لم تكن بداية في الأمة. هذه الإضافات الكثيرة المتنوعة من غير العرب بمختلف أعراقهم دخلت المنظومة الإسلامية، اعتنقوا جميعهـم العقيدة لكنهم أدخلوا إلى نسـيج ناشريها من العرب ثقافات متنوعة، لم يكن شيء في مستواها عند الفاتحين.

غـير أن محـاولات البحاثة العـرب تأكيد ما للعـالم العربي من تـراث أو إرث موسيقي موحد، وخصوصيات جغرافية تتصل بكل منطقة من مناطق بلدان العرب،

لم يشاركهم فيها الرأي بحاثة آخرون أوروبيون. فعلى سبيل المثال، يرى الباحث الموسيقي الفرنسي جول روانيه Jules Rouanet في مطلع القرن العشرين أن ما يطلق عليه «موسيقى عربية» هو مزيج من عناصر فارسية وتأثيرات من منطقة الحيرة وفيها من الغساسنة ما فيها، وهذا الخليط كله غلفه العرب المنظّرون في القرون الوسطى بنظرية موسيقية يونانية. وأن إرادة هؤلاء المنظرين العرب في تقعيد موسيقاهم، أو ما وجدوا موسيقاهم عليه في زمانهم، بنظريات موسيقية إغريقية، إنما هي جهود قسرية تخلو من العلمية والموضوعية، همها جميعها إلباس موسيقاهم بقواعد يونانية! ويذهب روانيه في دعواه إلى أبعد من ذلك، معتبرا أنه ليس للعرب فن خاص بهم ويقول: «الفن الذي يسمى بالعربي في سورية إنما هو فن سوري، وهو قبطي في مصر، وبيزنطي في آسيا الصغرى، وروماني-بربري في أفريقيا، وروماني- إيبيري في إسبانيا، وبارثي وساساني في فارس وبلاد ما بين النهرين»[11].

بعد ثلاثين عاما من مقولة روانيه جاء البارون رودولف ديرلانجيه الذي ترجم مع معاونيه من البحاثة التونسيين كتب ورسائل المنظِّرين العرب في القرون الوسطى فيما أصبح يعرف اليوم بمجلدات الموسيقى العربية. قَبِلَ ديرلانجيه ضمنا ما جاء به المنظرون العرب بربط الموسيقى العربية باليونانية، لكنه أشار إلى أنه كان من الأفضل لو عمد المنظرون العرب إلى البحث عن «أصل أولي»،[12] أو عن «نواة موسيقية قومية قديمة قِدم عهدهم في التاريخ كأمة ساميّة تجعل من هذا «الأصل الأولي» مبدأ الدراسة والبحث، انطلاقا منه تُعرف الإضافات المجلوبة، وتعرف التأثيرات والتطورات الداخلية التي تطرأ على كل منظومة من المنظومات للبشر فيها يد وفكر وإحساس.

من يقرأ روانيه يدرك أنه يخلط بين الفن العربي والفن الإسلامي ولا يجعل بينهما فاصلا، لكنه في الوقت نفسه ينفي عن العرب أن يكون لهم فن تُلصق به صفة العربي وأنه فن آخرين استحوذ العرب عليه بفعل الإسلام الذي نشروه بين ظهراني أقوام ليست عربية أصلا وإنما اعتنقت دينهم. وهو يعتبر أن الفنون التي نسبها العرب إليهم إنما هي فنون مسيحية، أو فنون غير إسلامية بالأصل، أكسبها العرب ومعهم المسلمون من غير العرب، صفة العروبة أو الإسلام. في حين يرى ديرلانجيه في الفن العربي أصلا ساميا مغرقا في قدمه.

مع تنامي الشـعور القومي عند الترك والفرس في منتصف القرن العشرين تنامى معـه النظر إلى المفهوم الذي يرفض الفنون الإسـلامية ويرجعها في مجملها إلى فنون أصولها غير إسلامية. وفي الوقت نفسه ظهرت فرضيات تقول إن العرب عندما فتحوا بلاد فارس لم يكن لهم في الموسـيقى ما كان للفرس، وإن الفاتحين العرب وجدوا عند من أخضعوهم لسـلطانهم ولسلطان دينهم فنا موسيقيا متطورا تبنوه ونسبوه فيما بعد إلى أنفسـهم. وكان للترك موقف كموقف الفـرس، وأظهر كلا الموقفين، الفارسي والتركي، أنه لا فضل للعرب ولا سبق لهم في الموسيقى، وأن ما لديهم هو فارسي تركي، أي غير عربي، بل إنه جاء حتى من خارج المزاج السـامي كله، إذ إن الفرس يعتبرون أنفسهم هندو-أوروبيين، في حين يعتبر الترك أنفسهم أوراليين أنطاليين. وفي كلا الرأيين ما فيهما ضمنا من عداء للسـامية أو تقليل من شـأنها. وهـم يرون حتى في الإرث الموسيقي السرياني-البيزنطي محطة واصلة بين الإغريق القدامى وعرب الجاهلية.

أفكار روانيه، ومعها أفكار مسـتشرق فرنسي آخر هو جاك بيرك، مرورا بالأفكار المعتدلة التي ذكرها رودولف ديرلانجيه صاحب موسـوعة الموسيقى العربية تدور كلها حول موضوع نزع صفة العربية عن الموسـيقى التي نسميها كذلك، وإرجاعها في أصولهـا كلها إلى الفرس والترك، وأن البحث عـن أصول يونانية قديمة (إغريقية) فيها مُقحمٌ متقوّل قسري. والأفكار الجازمة القاطعة التي تبناها روانيه لعلها جاءته ضمنا مما اطلع عليه من أعمال المسـتشرق اللسـاني رنان Renan الذي نفى وجود المعلقات الشـعرية الجاهلية، بل نفى معها وشـكك في الشعر الجاهلي كلّه، وعنه أخذ غيره من المستشرقين في هذا من دون أن يذكروه، وبهذه الأفكار طلع طه حسين فأثار معركة لم تنتهِ عقابيلها حتى اليوم بين مؤيد ومعارض[13].

وما نريد قوله هنا ليس مع أو ضد، وإنما محاولة سماع وفهم الأفكار المتضاربة، المؤيدة والمعارضة، بل المحايدة التي تسعى إلى قبول كلمة سواء في أصول الموسيقى العربية.

جاء هجوم الأديب الفرنسي جورج دوهامل Duhamel، الذي ذكره المسـتشرق جاك بيرك Berque[14] في كتابه «الشرق الثاني»، على هوية جامع القيروان الفنية في تونس، والذي يقول فيه إن هذا المسجد ليس فيه من العربية سوى الأرض التي بني عليها[15]. وبيرك نفسـه يعيد استخدام مقبوس دوهامل بعد ست وثلاثين سنة مرة أخرى وحرفيا، إنما في سـياق آخر، حاول فيه أن يدلل على فكرة تدور حول «إعادة

توظيـــف الثقافة». يحاول بيرك بعد أن اســـتعاد فكرة دوهامل بـ «أن لا شيء عربيا في مســـجد القيروان ســـوى الأرض التي بني عليها»، ليقول: ألا يمكننا اليوم اعتبار أن كل ثقافـــة من الثقافات، من نواح عديدة، ما هـــي إلا نظام إعادة توظيف؟[16] إن فكـــرة إعادة التوظيف أكـــثر دقة وموضوعية من الفكـــرة الأولى: أي نفي أي مأثرة للعرب فيما ينســـبونه إلى أنفســـهم من فنون، ففيه مجافاة للحقيقة وإجحاف، إذ إن من ســـبق العرب في الموســـيقى وجاورهم لا بد أخذ عنهم متأثرا بفنون غيرهم بمزاجهـــم هم، وأحاسيســـهم هم. فتأثر العرب بالفرس غير تأثـــر الترك بالفرس، ولو كان الأصل موضوع التأثير واحدا، لكان مزاج المتلقي مختلفا في مثالنا العربي-التركي. ففكرة إعادة الاستخدام هنا أو إعادة التوظيف أو ربما «التمثُّل»، هي رهن المتمثل المتلقـــي، وهي عملية رهينـــةٌ بمتلقيها متنوعة تنوع متلقيهـــا، وبالتالي تكون إعادة توظيفهـــا مختلفة مـــن ثقافة إلى أخرى. نحن نحاول هنا أن نـــرى الأمر ونقلّبه من وجوهه المختلفة، بأطرافه المختلفة، ولو كانت حاسمة على لسان روانيه ومن بعده دوهامل، متحفظة هادئة من طرف ديرلانجيه، وتوفيقية بقلم جاك بيرك. فالحقيقة هـــي كل هذا بنســـب مختلفة متباينة تباين الفترات الزمنيـــة التي نتحدث عنها في تطور الموســـيقى العربية، إذ إننا لا ننكر أن ما كان للفرس والبيزنطيين أيام جاهلية العرب من موسيقى لا يطاوله ما كان للعرب منها في شيء. فالعرب بين إمبراطوريتين شرقية فارســـية وشـــمالية بيزنطية ارتحلوا بأحمالهم إلى كل منهما يبيعون ويشترون ويسمعون ويتأثرون وينقلون ويحاكون ويقلّدون.

وقد تطرق الباحث السويسري سيمون جارغي Jargy بدوره إلى أصول الموسيقى العربيـــة في كتابه «الموســـيقى العربية»[17]، بدءا من الأســـاطير إلى التراث الســـامي فالتـــوراتي فالإنجيلي، مرورا بالتراث الفارسي واليوناني الإغريقي، وصولا إلى الجاهلية فبداية الإســـلام فالعصر الأموي ثـــم العباسي منتهيا بالأندلـــسي. طبعا لم يغفل ذكر التأثـــيرات البيزنطية والسريانية[18]. وجارغي متخصص بالســـاميين لذا نجده يربط الإرث التوراتي مارا بالإنجيلي وصولا إلى الإسلام.

أما الباحث الموســـيقي التونسي صالح المهدي فيتناول مســـألة أصول الموسيقى العربيـــة بالطريقة التقليديـــة التي يُنظر بها إليها عند العرب عموما مســـتهلا رأيه بمباريات الشـــعر التـــي كان الجاهليون يجرونها كل عـــام في مكة الجاهلية، وكانت

روائعهم تُكتب بماء من ذهب وتعلق على أستار الكعبة التي رفعها إبراهيم الخليل تعظيما لشأن قارضيها ولشأن الشعر عند العرب عموما[19]. وأشار المهدي[20] إلى تأثير العمال الفرس الذين كانوا يؤمون مكة في القرن السادس الميلادي لترميم الكعبة وكيف أنهم حملوا معهم غناءهم. لكن الرأي الذي يتوسع فيه المهدي حول أصول الموسيقى العربية، اعتباره أن هذه الموسيقى المتقنة بدأت مع زرياب في القيروان وأنه حمل معه الموسيقى التونسية[21] إلى الأندلس حيث ذاع صيته وانتشر فنه.

والغناء العربي القديم كان ارتجالا حرا في مقام من المقامات، أو موقعا يصاحبه ضرب إيقاعي ثابت. ومازال هذا النوع من الغناء المرتجل الحر أو الموقّع موجودا عندنا وعند الهنود والإيرانيين والعراقيين. ولعل هنا تكون النواة الغنائية الموسيقية القديمة التي طلبها ديرلانجيه، والتي يمكن أن نعتبرها بداية الأصل ننطلق منها في بحثنا لتلمس تطور الغناء والموسيقى عند العرب.

كان منير بشير قد ردّ على ما جاء به صالح المهدي من أن زرياب بعد أن أقام مدة في القيروان حمل معه الموسيقى التونسية إلى الأندلس، بأن زاد زرياب الموسيقي هو زاد عراقي عِرقي من بلاد ما بين النهرين، أقدم مما جاء به الإسلام أو حمله أو تمثله من موسيقى، وأن مخزون زرياب الموسيقي هو موسيقى شرقية قديمة نتاج تلاقح ثقافات تعاقبت وعاشت في بلاد الرافدين والأصقاع المحيطة بها[22].

ويشير منير بشير في موضع آخر إلى أن أصول الموسيقى العربية قديمة قدم إنسان الأرض التي يعيش عليها العرب اليوم، خصوصا في شرق المتوسط والشرق الأوسط، وتحمل في مكوناتها الثقافية الفنية مكونات الشعوب التي تداولت وتعاقبت وتعايشت عليها. فأصول موسيقانا برأيه: سومرية، وبابلية، وآشورية، وكلدانية، وفارسية، وكردية، وبيزنطية، وعربية تداخلت وتشاكلت وامتزجت في مزاج أهليها وحُملت إلى إسبانيا ومنها إلى أوروبا[23].

إن التأكيد على المقام العراقي ضمن سياق البحث عن أصول الموسيقى العربية أمر مهم. فالمقام العراقي وليد تلاقح وتفاعل حضارات ثقافية فنية كبيرة انصهرت معا وتطورت في بوتقة بلاد ما بين النهرين جغرافيا. التأثيرات الموسيقية الفارسية والبيزنطية والعربية كانت متبادلة. والغناء المسمى بالمقام العراقي ولد وتطور في العراق وليس له نظير في بلد عربي آخر. إذن هو وليد جغرافية محددة تفاعلت

فيها حضارات عاشت فيها أو كان لها تأثير فيها بحكم الجوار، كالحضارتين الفارسية والبيزنطية[24]. وغناء المقام مبني على تسلسلات نغمية.

مسـألة المقام العراقي إذن مسـألة معقدة لنبُتّ فيها كي نسـتخلص ونتلمس أصـول الموسـيقى العربية. فالـرأي الأول في المقام يعتبر أن التأثـير والتأثر الفارسي البيزنطي العربي هو الذي ولّده وتناقلته حناجر أهل البلاد حتى وصلنا على الشكل الذي نعرفه عليه. في حين أن الرأي الثاني يقول إن قطيعة ثقافية حصلت بسـقوط بغداد سـنة 1258، وإن تأثيرات مغولية، وتركمانية، وفارسـية، وتركية دخلت على طريقـة غناء المقام فأحدثت فيه نظاما جديـدا عمره أربعة قرون هو الذي وصلنا على الشـكل الذي نعرفه اليوم. فـلا إجماع إذن على أصل المقـام العراقي، فالرأي الأول يعطيـه عمرا طويلا جدا قياسـا إلى الرأي الثاني، وبين الاسـتمرارية والقطيعة بون شاسـع وفرق. فضلا عن أن الفوضى الاصطلاحية التي تصاحبه دلالاتها (مفهوم المقام، شكل المقام، غناء المقام، صيغة المقام، نظام المقام...) لا تؤسس لجعله عراقيا صرفـا بل تركيا أو كرديا... وحدها صفة «العراقي» الملتصقة بالمقام تجعل العراقيين يعتـبرون أصله عراقيا، والمقام العراقي الغنائي لا علاقـة له بمصطلح «مقام» المبني على عقود وأجناس في الموسيقى العربية.

ولئن كانت مسألة الفصل في أصل المقام العراقي معقدة فلقد كانت الآراء في قضية الموشح الغنائي تكاد تكون مجتمعة[25] في أن صاحبه ومبدعه هو الشاعر مقدّم بن معافى الذي رافق الأمير عبدالله بن محمد المرواني الذي حكم الأندلس من العام 888م حتى العام 913م، وقد قلّد شعراء المشرق صنعة أهل الأندلس فيه. وهناك رأي يقول بأن من قعّد الموشـح هو ابن سناء الملك (1155-1211). ويـرى صالح المهدي[26] أن أول من لحّن الموشـح وغنـاه هو زرياب في متتالية غنائية موسـيقية معروفة بـ «فاصل» في تركيـا، و«وصلة» في المشرق، و«نوبة» في المغرب.

ويرى المؤلف الموسـيقي اللبناني توفيق الباشا أن الموشح، هذا القالب الشعري الغنائي، يلقى قبولا في العالم العربي كله ويشـكل قالبا تراثيا بامتياز يسـمعه العرب جميعهم ويغنونه، ويرى في المغني زرياب الوسـيط الذي نقل موسيقى المشرق إلى الأندلس وزاوج بينها وبين جديد أهل الأندلس: الموشح الشعري[27].

أما العراقي محمد هاشــم رجب فيؤكد على الأصل العباسي العراقي للموشــح وأرجع المعلومة للشــيخ علي الدرويش الحلبي[28] سمعها منه عندما كان في بغداد ســنة 1941 في معهــد الفنون الجميلة. ويشــير رجــب إلى أن الموشــح غناء عرفه العراقيون في العصر العباسي، نقله زرياب معه إلى الأندلس، وانتشر من الأندلس إلى شمال أفريقيا وتناقله العرب من جيل إلى جيل[29].

أما منير بشــير فقد خالف الجميع في أصل الموشــح الغنائي المعروف بالأندلسي وأرجع أصوله إلى ثقافات ما بين النهرين الموســيقية ما قبل الإسلام وما قبل العرب، نافيا أصوله العربية مرجعا إياها إلى ألحان بيزنطية وسريانية من بلاد ما بين النهرين، وأن هذه الألحان قد تأثرت بدورها بالألحان التركية التي كانت معروفة وقتئذ، وأن هذا المخزون القديم الخليط قد انتقل إلى شمال أفريقيا وإلى الأندلس، وأن الموشح نُسب إلى العرب لأنهم صانعو المزيج ولأنهم ألبسوه شعرهم الغنائي الجديد[30].

أما الموســيقي اللبناني وليــد غلمية فينفي أن يكون للعرب موســيقى خاصة بهم لأن العرب لا يملكون تراثا موسيقيا عربيا أصيلا. فالفن في العصور العربية عاش في كنف الخلفاء والأمراء وكان صنيعة القصور والحفلات، وأن الشعب لم يكن يعرف شيئا من هذا[31].

هذه الأفكار حول تجريد العرب وتاريخهم من موسيقى اختصوا بها، والتي أكد عليها وروّج لها قبلا الباحث الموســيقي الفرنسي روانيه، كانت في وقت من الأوقات ســائدة ورائجة في العالم العربي، بل إنها كانت شــائعة كثيرا في ســوريا. وهي وإن حاولت الاســتناد إلى بعض الفرضيات، أو حاولــت حتى ابتداع فرضيات تدعم هذا الرأي فإننا لا نســتطيع أن ننكر على أمة يتجاوز عدد سكانها ثلاثمائة مليون إنسان أن تكون لهم موســيقاهم وإن اختلطت أصولها وتباينت وتنوعت، لكنها في النهاية امتزجت بمزاج واحد يعرف بها وتعرف به.

المشــكلة الكأداء في البحث عن أصول الموسيقى العربية وتلمس آثارها البعيدة أن كل ما وصلنا من كتابات عنها، وهي ليست بالقليلة، نهجها نظري وصفي بحت، بــل رياضي أيضا، أو وَصفيٌ حكائيٌ، فغياب نظام التدوين حرمنا من أشــياء كثيرة لا يمكن الاستدلال عليها وصفا. فما وصلنا من العصر الأموي وبعده العباسي، وما كان في الأندلس من أخبار وأحوال، باعتباره الموســيقى التراثية، لا شــك في أنها موسيقى غير أمينة، محرّفة في نقلها، غير أنها في نهاية المطاف تنقل شيئا.

الباحــث الموســيقي اللبناني وديع صــبرا أراد أن يثبت للغرب أســبقية العرب في اكتشــاف علم توافق الأصــوات وتناغمها (الهارموني) في كتــاب[32] صدر له في بيروت سنة 1941. وكان صبرا قد ألقى محاضرة سنة 1923، في قاعة بلييل الشهيرة في باريس، ترأسها الأستاذ ألفرد برونو، دعم فيها فرضيته. لكن الطريقة التي قدّم فيها جول بيندر Jules Bender المحاضر صبرا وموضوع محاضرته، تجعلنا نتوخى الحذر العلمي المنزه عن الانفعال العاطفي. ومهما كان الأمر فقد كان لوديع صبرا رأيه وفرضية عمل بدأها مســتعيرا من ديرلانجيه ومن روانيه مقبوســات عن الفارابي، وصفي الدين، واللاذقي، وتتصل كلها بالمســافات النغمية التوافقية، مهاجما الســلّم المعدّل، ومعتبرا المسافات فيها توافقية، مستشــهدا برأي المؤلف الموسيقي الفرنسي كامي سان صانس في مسألة «الكومــا»، رادا على روانيه الذي ادعى أن الموســيقى العربيــة لا تتطور ولا يمكنها أن تتطور من داخلها. ولا شك أن ما فعله وديع صبرا جهد طيب صادق فيه نفس عاطفي وطني، إذ طلب أن يُردّ الاعتبار للموسيقى في لبنان، وأن يتحول الكونسرفاتوار الوطني اللبناني إلى «ڤيلا ميدتشي»: كعبة النهضة الفنية لنشر الموسيقى التراثية العربية.

إن مســألة التأكيد والإصرار على أن الحضارة العربية هي أم الحضارة الأوروبية فيها مغالاة وشــطط. أن نقول إنها أحدثت تأثيرا كبيرا أو ضئيلا فتلك مســألةٌ يمكن قياسُها في تاريخ العلوم والآداب والفنون، وليس في التلاقح فضل ومنّة. والإصرار على نــشر هذه الفكرة، وإن كان مغلفا بإرادة طيبة، غالبا ما يأخذ شــكل الدفاع الوقائي عن النفس، شــكل إثبات الذات التاريخية من باب الدونية الحالية، وهذا ليس من العلم في شيء. هذه الفكرة المســيطرة، وإن بدأت في مطلع القرن العشرين، مازالت مســتمرة حتى يومنا هذا، وكمٌ الكتابــات الهائل الذي يصدر فيها عندنا وعند غيرنا جعلهــا صراعا مفتوحا بين «كان» و«صار». وأن تكــون فرضيات البحث مبنية على الموضوعيــة بحثا عن الحقيقــة التاريخية فهذا من البديهيات، أما أن ننســاق وراء الأهواء والعواطف وعُقَدِ النقص فتلك مسألة خطيرة لا تؤدي إلى شيء.

أما الأب اللبناني جوزيف خوري الذي ترأس الكونسيرفاتوار الوطني اللبناني سنة 1973 فقــد كان أكــثر اعتدالا وحذرا في طرح أفــكاره وإن كان بعضها ينحو منحى فرضية وديع صبرا. جاءت أفكار الأب خوري متحررة من عقدة الأسبقية التي تخفي خلفها عقد نقص أهل الشرق.

وبعـض الأفكار المطروحة تتجاوز حد الشـطط لتصبح ضربا من عملقة الذات، إذ يدعي البعض أن العرب هم الذين اخترعوا العلامات الموسـيقية والمسافات فيما بينهـا، وهم من ابتدعوا علم التوافـق (الهارموني)، والإيقاع، وأنهم هم من اخترعوا الآلات الموسيقية التي انحدرت منها الآلات الموسيقية المعروفة في أوروبا. لكن أفكارا كهذه يسـيرٌ إبطالها، فالموسـيقى العربية زمنيا وسيطة بين موسيقات كثيرة سبقتها في الظهور والانتشار والتقعيد كالموسيقى اليونانية والفارسية والبيزنطية والسريانية والآشـورية، وبين الموسـيقات الأوروبية التي ظهرت لاحقا لهـا، فكيف يبرر للعرب الوسـطاء اختراع ما جاء به من سـبقهم من علم ونظرية وآلة في الموسـيقى؟ وما الفضل في هذا كلّه؟ أوليس التثاقف الموسـيقي أغنى فكرة ودلالة ومعنى وفلسفة وفنا وعلما وتواضعا وموضوعية من أفكار تهوى السيادة من دون علم ولا معرفة؟

لم ينجُ أحد[33] من الهرطقات[34] التي لا تؤسس لشيء سوى الفوضى، ولم يخرج منير بشـير عـن هذا المألوف في القول الذي نشر باسـم «بيان إيزار» سـنة 1972، ويقول فيـه إن الآلات الغربية الوترية والنفخية أصلها العود والقانون والناي، وإن كانت أفكاره في مجملها أكثر عقلانية ممن سبقه فيها.

العنعنـة التي تعتمد الرواية الشـفاهية لا يمكن أن تفيدنـا في موضوع معرفة أصول الموسيقى العربية. وحده النص، يمكنه أن يعطينا معلومات من شأنها أن تدلنا على أصل الموسيقى العربية.

Twitter: @ketab_n

3

الإسلام والغناء

قد تكون أكثر الأسئلة إلحاحا في الموسيقى العربية هي تلك الأسئلة التي تُرجع ممارسة الموسيقى عزفا وغناء، وتقبلها عند العامة، إلى اعتبارات اجتماعية ودينية[1]. فالنظرة التي تناقلها الرواة عن الإسلام حيال الموسيقى غير واضحة وفيها غلو وشطط في فهم ما قد يكون مقتصرا على حدث بعينه في سياق بعينه، من دون أن تنسحب النظرة والفكرة على الغناء ككل. أول مؤذن في الإسلام رفع الأذان في أول مسجد بناه المسلمون في المدينة هو بلال الحبشي، اختاره الرسول الكريم (ص)، لحلاوة صوته وطلاوته. وكان لسواد بشرته، وحقيقة أنه كان رقيقا أعتقه أبوبكر الصديق رضي الله عنه من حرّ ماله ليجنبه عذاب سيّده لأنه اعتنق الإسلام، دلالة رمزية عن الإسلام، الذي ساوى بين الغني والفقير، والعبد والحرّ. إن صوت بلال رضي الله عنه الجميل هو الذي أهّله لشرف رفع الأذان الأول في الإسلام في أول مساجده. وما يعنينا هنا ونريد أن نؤكده هو جمال الصوت

«أغلب الظن أن الذين تصدوا للغناء والموسيقى قد فعلوا ذلك من باب ما كان سائدا عند الشعوب الساميّة عموما من مناهضة ثالوث الخمر والمرأة والغناء، مفتاح الشر أو مفاتيحه، والوازع كان اجتماعيا أخلاقيا لا علاقة للدين به»

وحســنه. والقصة الثانية التي نريد تأكيدها في سياقنا هذا هو استقبال أهل المدينة النبــي الكريم محمد (ص) عندمــا جاءها مهاجرا من مكة هربــا من بطش أهلها وكيدهم له، إذ اســتقبله أهل المدينــة يضربون بالدفوف وهم ينشــدون لمقدمه: «طــلع البدر علينا». وقد أصبح إنشاد هذه الأبيات في المناسبات الدينية أمرا مألوفا جدا يذكّر بهذا الحدث الجليل الذي اعتُمد بداية لتأريخ التقويم الإسلامي. ولم يذكر أحد من المؤرخين أن الرســول قد استهجن هذا أو أنه ألمح إلى شيء من هذا بل كان الاستقبال الحاشد الحافل الذي لقيه النبي بردا وسلاما على قلب محزون.

والأمر الثالث الذي نريد سوقه هنا خدمة لسياق حديثنا هو أن الكتاب الكريم كان يُتلى منغّما يُظهر حلاوة مبناه ومعناه عند المتلقي المؤمن، ومازال عندنا كذلك، وتشــهد التسجيلات الكثيرة المتداولة المرخّصة تفضيل بعض الناس بعض القراء على بعضهــم الآخر، معيارهم كلهــم فيه حلاوة الصوت والأداء وحــده. من هذا الباب اشــتهرت قراءة الشيخ عبد الباســط عبد الصمد والشيخ محمد رفعت قبله. وقائمة القُراء المجيدين الذين أتوا في عهدهما طويلة، تنافسوا جميعهم في جماليات تجويد القرآن. ولن نطيل هنا أكثر من ذلك، فهذا موضوع يســتحق البحث المفصل، ولكننا أوردنــا هذه الأمثلة الثلاثــة لنبرهن على أهمية جمال الصوت والإنشــاد في الدين الحنيف. أما النفور من الغناء الماجن فهذا أمر لم يختص به الإســلام وحده بل يمجّه ويرفضه كل دين وكل ذوق ســليم، ولا داعي لأن نجعل من نظرة الإســلام إليه رأيا ينسحب على الغناء في حياتنا.

لعل الســياق الذي نتكلم عنه يجعلنا نُرجع كثيرا مما قيل في الغناء إلى أســباب اجتماعية عناصرها أهل الصنعة ومادتهم والمكان الذي كانوا يُظهرون فيه بضاعتهم على جمهورهم من الناس. ظهر الإســلام في مطلع القرن الســابع في بيئة صحراوية قبلية عشــائرية تعتمد على التجارة والرعي والترحال، طابعها المديني ضعيف قياسا إلى طابعهــا البدوي. وقتئذٍ لم يكن هناك عمران بالمعنى الخلدوني للمصطلح، إذ إن العمران باســتقرار بناه التحتية والاجتماعية والاقتصادية هو الذي يبعث على الفن ويروّج له ويرعاه. لم تكن الحياة التي كان يعيشــها العرب مطلع القرن السابع على شيء من هذا العمران الذي ذكر تفاصيله ابن خلدون في مقدمته الشــهيرة، وما خلا مكة، لعلو شــأنها الديني والتجاري عند العرب، لم يكن لهم حاضرات وإنما مضارب

ومـراعٍ مرهونة بكلئهـا ومائها. كان الغناء لصيقا بأماكـن اللهو ومصحوبا بالشراب والرقص وصناعة القينات المغنيات الراقصات، ولم يكن الطقس إذن طقسا فنيا بقدر ما كان طقسا ترفيهيا ماجنا، فلا عجب أن ينظر إلى هذا كله بمجمله نظرة دونية.

إن الغنـاء تاريخيا عند العرب كان في أغلبه الأعم، خصوصا في الفترة الأولى التي أرّخ فيهـا الأصفهاني في الأغاني، مرتبطا بسـلوك اجتماعي ماجن، حيث اقترن الغناء بالقيـان وبأماكن اللهو. هذا من الناحية الاجتماعية، أما من الناحية الدينية، وكي لا ندخل في تفاصيل جدل قد لا يكون هنا مكانه، فقد نظر الإسلام، على الأقل في بداية انتشـاره، إلى الغناء على أنه يلهي عن ذكر الله، في وقت كان شـغل الإسلام الشاغل تثبيت دعائم رسـالته. وموقف النبي محمد (ص) في الغناء غير جازم، إذ لا تحريم له صريحا مادام لا يخرج في مضمون شـعره عما يخالف أخلاق الدين الجديد. هذا على الأقل رأي فيه التبسيط الكثير إذ لا يحتمل سياق ما نحن بصدده أكثر من ذلك. ولو عدنا إلى أمثلة في عجالة لاسـتنبطنا رأيا آخر مخالفا للرأي القائل بتحريم الغناء والموسـيقى أو بالابتعاد عنهما، ليس تحريما بل اعتبارهما مكروهيَن للسـبب الذي أبنّاه[2]، والأمثلة التي سـقناها هـي اختيار بلال الحبشي ليرفع الأذان لجمال صوته، وتـلاوة القـرآن وتجويده بصوت حسـن الوقع في الآذان، سـليم من حيث مخارج الحروف، منغما تنغيما مؤثرا، واستقبال النبي المهاجر إلى المدينة غناء أهلها لمقدمه باشا راضيا.

ورأينا فيما تقدم أن فكرة التحريم فيها مبالغة وشطط وأن للجانب الاجتماعي فيهـا نصيبا أكبر من جانبها الديني الذي ظل في إطار سـياقاته التي يجب أن ينظر إليها منها. ولا شـك عندنا في أن العنعنة فعلت فعل كـرة الثلج، وأن غياب الحوار الاجتماعي المفتوح لردحٍ طويل من الزمن أدخل الموضوع في دائرة المحرمات والبدع فأخرجه بذلك من النقاش.

ليس في الكتاب الكريم[3] ما يشـير صراحة إلى تحريم الغناء والموسـيقى. وقد ظهرت التحفظات عنهما في نهاية القرن الأول الهجري، أي بعد وفاة الرسـول بزمن طويل نسـبيا. وأغلب الظن أن الذين تصدوا للغناء والموسـيقى قد فعلوا ذلك من باب ما كان سـائدا عند الشعوب الساميّة عموما من مناهضة ثالوث الخمر والمرأة والغناء، مفتاح الـشر أو مفاتيحه، والوازع كان اجتماعيا أخلاقيا لا علاقة للدين به.

فضلا عن أن الناس عموما في شرقنا العربي كانوا يربطون الغناء بالقصف واللهو وما يتبعهما عادة من شطط في السلوك، خصوصا إذا ما صاحبه خمر ونساء. ولاتزال الملاهي في بلادنا قائمة على هذا الثالوث وبالتضمين الأخلاقي السيئ نفسه الذي طالما أثّر تأثيرا سلبيا في الغناء والموسيقى عندنا عموما. وصحيح أن ظهور المعاهد الموسيقية الرسمية والخاصة قد قلّل كثيرا من غلو هذه النظرة تجاه الغناء والموسيقى، على الأقل عند من كانوا يرفضونهما من باب الأخلاق الاجتماعية، إذ أعطت المعاهد الموسيقى والغناء شكلا أكاديميا علميا ثقافيا فأصبح قيمة اجتماعية مضافة في بعض الأوساط الاجتماعية المنفتحة.

عندما دخل الناس في دين الله أفواجا من عرب وأعاجم، خشي الغيارى على الدين الجديد من أن يُدخل اليهود والمسيحيون غناءهم الديني في الدين الجديد، وكان لهم فيه شأن غير قليل، فقطعوا عليهم الطريق معتدين بأن كلام الله المرتل المجوّد وحده هو سمة هذا الدين ونهجه. وراح الغلاة المتشددون الذين ناهضوا الموسيقى والغناء وأندادهم من الذين ناصروهم يبحثون في السيرة النبوية وفي الحديث الشريف عن كلمة أو قصة تدعم رأيهم[4].

إن ظاهرة التصوف في الإسلام، وهي ظاهرة وافدة عليه من بلاد الفرس والترك، استطاعت أن تجعل من ثالوث الشر الساميّ: خمر ونساء وغناء ثالوثا تعبديا بامتياز، ويكفي أن نقرأ روائع عمر بن الفارض ومحيي الدين بن عربي في الخمر والحب والغناء لندرك ذلك. فقد جعلها المتصوفة أدوات الوجد في محبة الخالق.

عزف المسلمون المتشددون عن صنعة الغناء والموسيقى وغضوا الطرف عن ممارستها، وكان لليهود والنصارى فيهما شأن وباع. صحيح أن ممارستهما اجتماعيا كانت أكثر وضوحا عند غير المسلمين مما كانت عليه عند المسلمين، بيد أن الخاصة في مجالسهم وعلى أرفع مستوياتهم كانوا من خُلّص السمّيعة، ولم يقتصر دور بعضهم على رعاية المغني والموسيقي فقط بل تعاطى الصنعة وأجاد فيها كبراؤهم. ونذكر هنا مثالا إبراهيم بن المهدي[5] شقيق الخليفة هارون الرشيد الذي كان يعزف ويغني ويوقّع الألحان.

كان عرب الجاهلية ينشدون الشعر موقعا بضرب العصا على الأرض أو بمصاحبة الدف. وأغلب الظن أن مناحي الغناء واستخدام الآلة جاء بلاد العرب مع من كان

يـؤم مكة من الأقوام المجاورة للاتجـار أو العبادة أو لكليهما معا. وبلاد العرب كان يتنازعهـا تأثيران حضاريان مهمان جدا وقتئــذ: تأثير الفرس في الشرق وتأثير بيزنطة في الشــمال وكانتا حضارتين عريقتين في كل مناحي حياتهما، عرف الغناء والموسيقى فيهما علو شــأن وصنعة، وانتقل تأثيرهما إلى بلاد العرب وتعرّف العرب الذين كانوا يتاجرون مع فارس وبيزنطة كثيرا من مناحيهما.

وكان الرحالــة الفرنــسي فولنــي Volney[6] قد أرجــع افتتان العــرب بالغناء وتفضيلهم له على الموسـيقى إلى سطوة الكلمة وسحرها عليهم، وله في هذا تفسير نورده هنا: «دراســة العربية عند المسـلمين ليس لها من هدف ســوى علائقها مع الدين: وهي علائق وثيقة مســتندة إلى أنهم يعتبرون أن القرآن هو كلام الله. وقد اقتضى هذا أن يعنى المســلمون بحســن لفــظ ونطق وفهم ما جاءهــم به القرآن والنبي»[7].

وعــلى رغــم كل ما يقال عــن تحريم الغناء والموسـيقى أو كرههــما من باب النظرة الاجتماعية والدينية، يبدو لناظرينا الأمر على أنه مسألة اجتماعية اختلطت بالدين لإيجاد دعم قوي لها، ســببها شــطط في ســلوك من امتهن الصنعة في وقت مــن الأوقات، ونحن نؤكد في هذا الســياق حصرا على فعل «امتهن» مرجعين أصله إلى مفهوم المهانــة الأولي: بمعنى إذلال النفس للحصول على لقمة العيش. قد يبدو التفســير غريبا ومبالغا فيه، لكن التمعن في مضمونه والنظر فيه في ســياقه اللساني التاريخي الاجتماعي الاقتصادي يجعلنا ندرك أركانه، والمســألة هنا واسعة جدا من الناحية التاريخية الاجتماعية العربية وتتجاوز قصدنا ومرادنا، سقناها للتفكر مادام السياق أفرزها.

أســلفنا أن التحريم الظاهر والباطن لم يؤثر في انتشــار الغناء والموسيقى وولع الناس بهما وتهافتهم عــلى مضمونهما وأهلهما، وأخيرا على امتهانهما خلف جدران المعاهد والجامعات واعتبارهما، إلى جانب فنون أخرى كالتمثيل والرقص والتشكيل، علامة اجتماعية فارقة. ولم نسمع فيها تحريما صريحا قاطعا. ويقتصر الأمر على نظرة بعض فئات المجتمع لا تمنع نفسها من استهلاك ومتابعة ما يُنتج غناء وتمثيلا اليوم وما أكثره. إن نظرة متفحصة لما يصاحب رمضان اليوم، شــهر التعبد، من تظاهرات فنية دسمة دســم موائده، تدل على أن الفن أصبح لازمة له، وتكاد تتوقف الحركة

الإنتاجيـــة الفنية طوال العام بانتظار نتاجات رمضـــان التي تتهافت عليها محطات التلفزيون وأفواج الناس ليصبح رمضان شـــهر المسلسلات الدرامية والحفلات، تصوم بعده شركات الإنتـــاج والحركة الفنية معها، وتقتات الفضائيـــات اليوم طوال العام على فتـــات موائد رمضان الفنية بانتظار رمضان آخر. ونكاد لا نعرف أمة على وجه الأرض يصاحب طقس عبادةٍ لديها ما يصاحبه شهر رمضان عندنا من طقوس فنية. ورُبَّ معـــترضٍ يقول: وماذا تقول فيما يصاحـــب عيد الميلاد في الغرب؟ هي تظاهرة تجاريـــة اجتماعية ليس للفن فيها علاقة، اللهـــم إلا ما تتفتق فيه أذهان الصناعيين والتجار عن طريق طرحهم أســـطوانات وأفلاما كسلعٍ تجارية تصلح للتهادي في عيد الميـــلاد، أما الإنتاج التلفزيوني فيقتصر على بعـــض البرامج الاحتفالية الخاصة بألوان وبهرجة عيد الميلاد.

4

الموسيقى والغناء عند العرب: ثنائية أم تبعية؟

عــــرّف أبــــو نصر محمــد الفارابــي (874-950م) الموسـيقى في مؤلفــه «كتــاب الموسـيقى الكبـير» انطلاقا من اللحــن، أو ما اصطلحنا على تسـميته اليوم: الجملة اللحنية. وهذا اللحن يمكننا التعبير عنه بالآلة الموسيقية عزفا، أو بالصوت البشري غناء، ويفضله الفارابي مـؤدّى بالصـوت البـشري. وأغلــب الظن أن تفضيل الفارابي للصـوت البشري وترجيحه له على الآلة الموسيقية لم يكن سوى صدى للأفكار والآراء التــي كانت سـائدة رائجــة في العصر الوسـيط، والتي كانت ترجـح الغناء وتفضله على العزف على الآلة الموسيقية. وهذه ناحية مهمة نشــترك فيها مــع الغرب، لكــن الغرب استطاع أن يتخلص من تبعية الموسيقى للكلمة وأسس موسيقى آلية تطورت حتى سادت عالم الموسـيقى كله، ومازلنا نحن حتى اليوم أسرى الكلمة والغناء لا نسـتطيع منهـما فكاكا، وما

«حتى الأعـمال الآلية التي كتبت قديما، ونعنــي بها قوالب البشرف والسـماعي واللونغــا والتحميل، فإنمــا هي تنــدرج ضمن سـياق الوصلــة الغنائيــة، تمهــد للغناء وتتخلله لإراحة المطرب والانتقال به وبالوصلــة إلى مرحلة إيقاعية جديدة»

كتب للآلة عندنا متواضع جدا في الكم والمضمون قياسا إلى إرثنا الهائل من الغناء. والأخبـار التي حفلت بها الأغاني لأبي فرج الأصفهاني خـير دليل على ما قدمنا، إذ فيهـا من قصص المغنين والمغنيـات الكثير، في حين لم يُذكر الموسـيقيون إلا لماما. والسؤال الذي يمكن أن نطرحه على أنفسنا هنا: أيرجع ذلك إلى صناعة آلة العود البدائية وقتئذٍ التي لم تمكنه من فرض نفسـه تقنيا أمام إمكانات الصوت البشري، أم أن الذوق السـائد هو الذي كان يفرض ذلك؟ هذا الرأي كان سائدا عاما ضمن إطار فلسفي جمالي في آن معا، وقد تطرق الفارابي إلى هذه المسألة وتصدى لها في إطار تقعيده للموسـيقى وتنظيرها انطلاقا من الوصف والتحليل. فالآلة المصاحبة وقتئذٍ كانت، بحكم قلة دقتها من الناحية التقنية الصنعية، غير قادرة على الإتيان بما كان الصوت البشري بقادر على الإتيان به «كآلة» مطواعة خطيرة الشأن تدعمها الكلمة المؤثرة في مضمونها.

كانت المعادلة إذن غير متكافئـة. لكن العود تطورت صناعته منذ ذلك الوقت تطورا كبيرا، فلم يعد تلك الآلة الخجولة بدائية الصنع والإمكانات. وتطورت طريقة العـزف عليه تطورا صُبت فيه أسـاليب بعضها من عندنا وبعضهـا جاءنا من عند جيراننا الفرس والترك الذين نشترك وإياهم ونتقارب بالمقامات والإحساس والمزاج.

كان المغنون العرب، وأخبارهم وسيرهـم كثيرة في الأغاني، يغنون بمصاحبة العود، أو بمصاحبـة الدف، فالمصاحبة كانت إذن لحنية أو إيقاعيـة. والغناء[1] كان حصرا شـعريا عماده الكلمة الموزونة المحملة بشـحنة دلالية سـياقها اللسـاني يعزز من حضورها العقلي والحسي عند المتلقي.

يحتاج الاسـتماع إلى الموسـيقى الصرفة إلى أذن متمرسة وذوق خاص مستقبِل، بل إلى تدريب وممارسة تعتمد التعلم، فضلا عن أن الأمر يترجم ثقافة أمة بأكملها. فالمؤلفون الموسـيقيون العـرب لا تعوزهم المخيلة اللحنية ولا المعارف الموسـيقية اليوم لكي يؤلفوا أعمالا آلية، لكن نتاجهم منها في أحسـن الحالات شحيح قياسا إلى نتاجاتهم الغنائية[2].

يدل هذا كله، والأمثلة أكثر من أن تحصى، على سـطوة الصوت البشري والغناء في الموسـيقى العربية إلى حـد أن نجد غريبا جدا، توخيا للدقـة الدلالية، أن نقول الموسيقى العربية وليس الغناء العربي.

القص الكثير الموجود في كتاب الأغاني يشـهد على نشـاط غنائي شـعري مكثف في المرحلة العباسـية البغدادية تحديدا حيث نشـأ ولع بالغناء، في نجوة من عيون الدين وبتشـجيع من بعض الخلفاء، بلغ حد الرعاية الكاملة والحماية بل المشاركة في الاستمتاع والحث على الإبداع للاستزادة منه.

ما معايير الصوت البشري الجميل القادر على الغناء والإمتاع؟ هذا سـؤال محير إذا مـا نظرنا اليوم مثلا إلى الأصوات التي تصافح أسـماعنا أو تصفعها وتلقى رواجا محـيرا جدا عنـد العامة وتفتقر في أحايين كثيرة إلى أبسـط مقومات جمال الصوت البشري المغنى ودقته. هل هي مسـألة جديدة طارئة في مجتمعاتنا العربية سـببها ضحالة الثقافة الموسـيقية العامة عند الناس، وضعف الذائقة الفنية، في ظل غياب كلي لتربية موسيقية عامة وخاصة ترتقي بالأذواق وتقوّم النتاجات؟!

عندما توفي إسحق الموصلي كبير موسيقيي بغداد وأستاذ أساتذتها في العام 850 بكاه الخليفة المتوكل على الرغم مما كان يقال عن قلة شأن صوته وضعف أهميته كمغن. فقد ذكرت الأخبار أن صوته كان مخنثا لا طلاوة فيه ولا حلاوة، إذ كان أول من استخدم الصوت الكاذب المستعار من بين جميع مغني العرب، لكنه استطاع أن يغطي عيوب صوته وخرجه بحذقه ومهارته وكفاية صنعته وذوقه وحسـه المرهف وبزّ جميع المغنين المجيدين في عصره[3].

والنماذج التي ذكرت في الأغاني من المغنين ينطبق على معظمهم تصنيف الملحن المغني، تماما على النحو الذي نراه سـائدا حتى اليوم، ولو كان في شـكله هذا اليوم يعد بقايا قياسـا إلى عصر الأغنيـة العربية الذهبي في القرن المـاضي. وأمثلتنا على هذه الفئة من الملحنين المغنين كثيرة: محمد عثمان وعبده الحمولي وسـيد درويش ومحمد عبدالوهاب وفريد الأطرش ومحمد فوزي... وكلهم لحنوا وغنوا.

بـين جمـع الملحنين المغنين الذين تغص بهم أخبار الأغـاني عازف واحد برع في الـضرب على العود هو زلزل، وهو لم يُذكر في الأغاني لبراعته في العزف وإنما لسـعة علمه ومعرفته وإسهاماته في نظرية الموسيقى العربية.

المنعطـف التاريخي خطيرِ الشـأن، الذي حصـل في هذا التمييـز بين الصوت البـشري والآلة: بين الغناء والموسـيقى، جاء مـع اعتلاء العثمانيـين عرش الخلافة الإسـلامية في العام 1517 وانتقال مركز الخلافة الإسـلامية من بغداد إلى إسطنبول،

حيث ظهرت على الفور مشـكلتان أساسـيتان الأولى تتصل بالغناء إذ لم يعد يؤدى باللغة العربية وحدها وإنما انضمت التركية إليه مادة لسانية صوتيا ودلاليا، وتتصل الثانية بالموسـيقى الآلية لولع الترك واهتمامهم الواضح بالعزف على الآلة: كمنجة، طنبور، عود، قانون، ناي، بزق.

ذكـر المؤرخ الفرنـسي ڤولني Volney في كتابه «رحلة إلى مصر وسـورية» عن التفاضل بين الغناء والموسيقى عند أهل البلاد أواخر القرن الثامن عشر:

«موسـيقاهم غنائيـة كلهـا، فهم لا يعرفـون ولا يقدرون العـزف على الآلات الموسـيقية، وهم محقون في هذا لأن آلاتهم، إذا ما اسـتثنينا منها آلة الناي، كريهة سـقيمة. وهم لا يعرفون أيضا المصاحبة الموسـيقية، فموسـيقاهم أحادية السطر اللحنـي، ويصاحبون الغناء بنغمة مسـتمرة على آلة أحاديـة الوتر (الربابة). وهم يحبون الغناء بالصوت الطبيعي الظاهر جوابا، ويلزم لمثل هذا الغناء صدور واسعة عميقة النفس كصدورهم ليتمكنوا من تحمل عناء غناء ربع ساعة من الأداء»[4].

هذه ملاحظات أوروبي يسـمع غناء بعيدا عنه من الناحية الثقافية والحسية يرى ويسـمع من ذاكرة ثقافته وإحساسـه. ونحن هنا لا نبرر أو ندافع عن شيء وإنما نقلنا مشـاهدات مؤرخ جاب البلاد أواخر القرن الثامن عشر وكتب ما شاهده وعما سمعه. وما نسـتخلصه من هذه الشـهادة هو التأكيد على فكرة سيادة الغناء على الموسيقى، وضعف إمكانات الآلة الموسـيقية، وأسـلوب الغناء في العربية. ولعل ما سمعه ڤولني ومـا يصفه هو غناء الموال يشـحذ المغني في غنائه ملكاتـه وأدواته الصوتية كلها وما يتبعها من تلوين وتزيين وزخارف صوتية. إذ إن إشارة ڤولني إلى أن المغني يبدأ غناءه جوابا يجعلنا ننحو إلى الاستنتاج بأنه استمع إلى مغن يؤدي موالا.

أما احتقاره الآلات الموسيقية العربية فيمكن فهمه من باب مقارنته بما شاهده منها وما سـمعه من أدائها، وهو ما لا يمكن مقارنته بأي حالٍ من الأحوال، بإمكانات وحرفة صنعة ما كان معروفا وقتئذ من آلات موسيقية في أوروبا أواخر القرن الثامن عشر.

مـازال الوضع اليوم كما كان عليه بالأمس في العالم العربي والإسـلامي إذ مازال الغناء هو صاحب المنبر، وحدها تركيا، وبحكم ميلها السابق إلى فنون الآلة عموما، طورت موسـيقى شرقية مقامية إلى جانب الغناء. التجارب الموسيقية الآلية في بقية البلدان تبقى متواضعة في الكم قياسـا إلى النتاجات الغنائية. طبعا مازلنا نتكلم هنا

عن الموسيقى التراثية الآلية، أو ما يطلق عليه اليوم الموسيقى الفصحى، ولو أن هذا المصطلح يشمل الغناء والموسيقى معا.

نذكر هنا مقولة الفارابي أن الموسيقى تتبع الغناء وتخضع لتتطلباته. ونعني هنا الآلة التي تصاحب المغني، سواء كان يعزف هو عليها مصاحبا لصوته أو يغني يرافقه عازف. تبقى صنعة الآلة عزفا رهينة الصوت البشري المغنى. حتى الأعمال الآلية التي كتبت قديما، ونعني بها قوالب البشرف والسماعي واللونغا والتحميل، فإنما هي تندرج ضمن سياق الوصلة الغنائية، تمهد للغناء وتتخلله لإراحة المطرب والانتقال به وبالوصلة إلى مرحلة إيقاعية جديدة، إذ درج العرف أن تبدأ الوصلة بالثقيل البطيء وتختتم بالسريع الخفيف.

في العام 1970 طبع الناقد الموسيقي الفرنسي كريستيان بوخيه في فرنسا أسطوانة لعازف البزق السوري الحمصي مطر محمد المولود في العام 1939 يعزف فيها تقاسيم في مقامات متنوعة. لم تلق الأسطوانة رواجا لدى العرب على الرغم من موهبة مطر في العزف وجمال مخيلته اللحنية في الارتجال. ثم طبعت له أسطوانة في لبنان يعزف فيها ألحان أغنيات مصرية ولبنانية نالت رواجا كبيرا! وقد سقنا هذا المثل لنقول، ومثله كثير، إن الأسطوانة الأولى مضمونا أهم بكثير من الأسطوانة الثانية من الناحية الفنية والأدائية، في حين كانت الأسطوانة الثانية رديئة المضمون والفكرة ولا قيمة لها فنيا، لكن المتلقي هو الذي صنع هذا الفرق ومازال يصنعه ويتحكم فيه بسبب ضحالة ثقافته الفنية وتدني ذوقه الموسيقي العام.

5

عود وعوّاد وسمِّيعة

لم تـأتِ حضارة العـرب من فـراغ، كما لا يقتصر تأريـخ حضارتهم - كما يراد لهم في كثير من الأحايين، ولأسباب مختلفة، وأحيانا متباينة في أهدافهـا - عـلى بدء الدعوة الإسـلامية، أي مطلع القرن السـابع الميلادي. ولا يقتصر وجود العرب جغرافيا على الجزيـرة العربية وحدها، بل إن الأقوام التي كانت تسـكن البلاد الواقعة إلى الشـمال الغربي من الجزيرة العربية، كانت عربية هي أيضا وتنقسـم إلى قسـمين: أعرابٌ وعرب، والأعراب هم البدو الرحل، والعرب هم سـكان الحواضر. هذا بالطبع تقسيمٌ تبسيطي، إذ لا يتسع المقام للخوض في تفصيلات تاريخية موغلةٍ في قدمها[1].

وفضلا عن مكوّنات هـؤلاء الأقوام العرقية والثقافية الداخلية كانت هناك مكوّنات ثقافية خارجيـة أخرى يُشـار إليهـا تاريخيـا بثالوث اليونان وفارس والهند. وكان لأقوام هذا الثالوث

«إن موسـيقى بـلاط الخلفـاء... كانت موسـيقى نخبويـة قوامها الشـعر وتلاحينه والضرب بالعود وفنونه، ولا علاقة لهذه الموسيقى بمـا كان يُغنـى في الأسـواق والحانات»

غناء وموسيقى وآلات لا شك أن العرب قد اطلعوا عليها بحكم احتكاكهم التجاري المتواصل مع سكان هذه الحضارات، ولو بالمشاهدة والاستماع. والقرن الأول الهجري لانتشار الدعوة الإسلامية، القرن السابع الميلادي، حافل بالحكايات والأخبار عن المغنيات والمغنين وضاربي العود، وإن كانت أخبار الغناء تطغى وتتجاوز بكثيرٍ أخبار ضاربي العود، إذ يبدو أن سطوة الكلم والانتشار به مُغنى أقوى بكثير من النغم المجرد الذي لا يصاحبه شعر. وقد اقتصر الضرب بالعود على مصاحبة المغني لنفسه أو مصاحبة عَوادٍ له.

في القرن الثاني الهجري، الثامن الميلادي، ظهر في بغداد صانع أعواد وعواد يُدعى منصور زلزل (؟ - 790م)[2] في زمن لا تُنقل فيه الأخبار إلا عن المغنين، ولا مكان فيها لضارب بالعود أو بغيره. وهذا يعني أن زلزل هذا كان له شأن في صناعة العود والضرب به. وهو مبتدع عود «الشبّوط»[3] وصاحب نظرية «الثالثة الحيادية»، أو التي تُسمى «وسطى زلزل»[4]، التي يُعفق بها على عود رباعي الأوتار.

بعد زلزل، لمع في العصر العباسي في العراق اسم إبراهيم الموصلي[5] وابنه إسحق[6]، وكلاهما عازف عود ومغنٍ من أرفع طبقات «العازف المغني» في ذلك العصر. وقد كثرت أخبار الأغاني فيهما وفي مآثرهما ودقة صنعتهما، إذ خصّت الموصلي أخبار كشفه عن عود بين مائة يحتاج إلى إصلاح، وخبر تقسيمه على عود غير «مُدوزن»، وخبر ضربه على عودٍ من خلف الظهر، وهي كلها أخبار تهدف إلى الإبهار ولفت الأنظار وإذاعة شهرة معلم مغنٍ ضارب بالعود شغل الدنيا في زمانه واحتفظت الأخبار بسيرته وسيرة ابنه. والمسألة التقنية العزفية التي تهمنا في مدرسة الموصلي في الضرب بالعود أنها ابتدعت طريقة تناوب العزف (القوي - الخافت) والتي تُعرف باصطلاحات أيامنا هذه بـ «قوي» fortissimo، و«خافت» pianissimo. ولم يرد في طريقة الموصلي هذه أخبار فيما بعد ولا نعرف فيما إذا تخلى ضاربو العود عنها بعد موت الموصلي. لكن طريقة الضرب بالعود هذه عادت لتظهر في بغداد في القرن العشرين مع الشريف محيي الدين حيدر (1892 - 1964)، أي بعد أحد عشر قرنا من الزمان: ابتدعها الموصلي في بغداد في القرن التاسع الميلادي، وجاء محيي الدين حيدر بغداد بها في القرن العشرين.

كانت مدرسة الموصلي البغدادية توصف بالمدرسة التقليدية في الضرب بالعود والغناء. وكانت في بغداد وقتئذٍ مدرسة أخرى يتزعمها المجددون، وعلى رأسهم إبراهيم بن المهدي، وكان يطلق عليها مدرسة المحدثين. وكان ابن المهدي صاحب السبق فيها غناءً وعزفا، وأورده الأصفهاني[7] في الأغاني.

لكن الاسم الذي ظل لصيقا بالغناء وصنعته وبالضرب بالعود كان ولا شك اسم زرياب[8] المعلم، وكان عبدا من أصل فارسي أُعتق. تتلمذ في القرن التاسع الميلادي على إسحق الموصلي في بغداد، لكنه فرّ منها لينجو بنفسه من بطش معلمه إسحق بسبب غيرته منه. توجه زرياب إلى المغرب ثم إلى الأندلس وحط الرحال في قرطبة. ولاستقرار زرياب في الأندلس شأن عظيم في تاريخ الغناء والضرب بالعود، فزرياب هذا وصل الأندلس وفي حافظته إرث العباسيين الغنائي الموسيقي كله. ابتدع زرياب العود ذا الأوتار الخمسة، وله الفضل في جعل العود آلة مستقلة عن الغناء في التعلّم والضرب به. كما يُعزَى إلى زرياب استخدام ريشة من قوادم النسر للضرب بالعود بدل الخشبة التي كانت تُضرب أوتاره بها، تسهيلا للضرب به وتجويدا لاستخراج الأصوات من أوتاره وتجميلا لأدواته. لقد جعل زرياب للعود كيانا مستقلا سيدا لا تابعا للغناء والمغنين كما كانت حاله دوما. ومنذ القرن التاسع الميلادي وحتى عهد قريب - كي لا نقول حتى يومنا هذا - ظلت صورة عازف العود الملحن أو المغني لصيقة بالأذهان، وهي إن اختفت في المشرق فمازالت آثارها ظاهرة في دول الخليج وأحيانا في المغرب. فصورة العود والملحن أو المغني لصيقة بـِ محمد القصبجي ورياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وكارم محمود، وأمثلتنا التي سقناها هنا مصرية لشيوعها في العالم العربي، لكن الأمثلة لا تعدم في بلدان المغرب العربي وفي منطقة الخليج.

مدرسة[9] الشريف محيي الدين حيدر[10] التي أسسها في بغداد كانت مكرّسة بكليتها لتعليم العزف على العود ولتأهيل عوادين محترفين مُجلين في تقنيات عزفهم[11] بالمعنى الذي بدأه زرياب، ومن قبله زلزل. وأبرز من تتلمذ على المعلم حيدر جميل بشير وأخوه منير.

صورة العواد المنفرد ظهرت إذن مع مدرسة بغداد زمن تعليم الشريف محيي الدين. قرون عشرة بغدادية سبقت تجربة الشريف محيي الدين[12] في هذا، لكنها على ما يبدو لم تكن كافية لترسخ في الأذهان وفي الممارسة الفعلية صورة ضارب

بالعود المنفرد إلى أن جاءنا عازف العود[13] المنفرد من المدرسة البغدادية الحديثة.

مدرســة ضارب العود المنفرد البغدادية القديمة التي أحدثها زرياب حملها معه إلى الأندلس. ومدرســة عازف العود المنفرد جاءنــا بها الشريف محيي الدين حيدر من تركيا[14]. ولنلاحظ هنا أن مبتدعها الأول من أصل فارسي، وحاملها الثاني حجازي ذو ثقافة تركية عثمانية، لكن حاضنتها الجغرافية والاجتماعية والثقافية والفنية هي بغداد في المثالين اللذين يفصل بينهما أحد عشر قرنا من الزمان!

العود[15]، هذه الآلة الضئيلة الخجولة مازالت لصيقة بالموســيقى العربية رمزا وفعــلا عــلى رغم أن دورها انحــسر، إذ لم يعد لها تخت تنام فيــه، وضاق به صدر «الأوركســترا الحديثة»، فأصبحت تفســح له مكانا من آنٍ لآخر خجلا، وإن فعلت فنادرا ما نسمع له صوتا.

وقــد اعتمدت الكتب النظرية الموســيقية العربية كلهــا التي ظهرت في العصر الوســيط العــود ذا الأوتــار الأربعة بدوزانــه بأربعات quartes أساســا في التنظير الموســيقي العربي. وقد أعطى التنظير علامة النبالــة لهذه الآلة الفريدة التي ظلت الرابط الأكيد بين النظرية والتطبيق، بين الأكاديمية والشــعبية، بين الخاصة والعامة. الآلة هيَ هيَ، وزاوية النظرة إليها هي التي تختلف.

جــاء في شرح الجرجاني لكتاب «الأدوار»، وهو كتاب وضعه صفي الدين الأرموي، فضائل هذه الآلة وأهميتها ودورها. والجدير ذكره هنا أن كتاب الأدوار لصفي الدين الأرموي، هو آخر بحث تنظيري في الموسيقى العربية في العصر العباسي، وضعه الأرموي في العام 1252 للميلاد. وبعد ستة أعوام فقط، أي في العام 1258، اجتاح المغول بغداد ودمروها، وأتلفوا ما فيها من مخطوطات، وأعملوا السيوف في رقاب أهلها.

بعــد فترة من التخبط والفــوضى حكم العثمانيون الأتــراك البلاد وخبت فنون العرب. والأتراك الذين جاءوا البلاد وحكموها يشــبهون الفرس في تعظيمهم شــأن الموسيقى الآلية التي لا يصاحبها غناء، وقد ذكر كل من الفارابي والكاتب عنهما هذا. فالأتراك مبدعون في التقاســيم ولهم قوالب موسيقية صرفة يؤلفون فيها كالبشرف والسماعي واللونغا[16].

تبنت الموسيقى العثمانية نظريات صفي الدين الأرموي، وأكدت على الموسيقى الآلية تقســيما وعزفا. وقد حمل عبده الحامولي (1840 - 1901) شــيئا من هذا إلى

مصر، بعد أن أقام بعض الوقت في إسطنبول نهاية القرن التاسع عشر. وتقريبا في الفترة نفسها، لمع نجم بعض العازفين السوريين ومعظمهم من مدينة حلب في العزف المنفرد على آلاتهم، وراحوا يؤمون مصر ويعزفون فيها، نذكر منهم عازفي الكمان: أنطون الشوا (توفي سنة 1913)، وتوفيق الصباغ (1892 - 1964). كما ظهر عازفون مبدعون آخرون في سورية ولبنان أمثال علي الدرويش (1884 - 1952)، ونخلة قطريب، ومحيي الدين بعيون (1868 - 1938؟).

ومع عصر السينما سادت الأغنية السينمائية وانتشرت عن طريق الأسطوانة والراديو واختفت الآلة الإفرادية وعازفها، اللهم إلا في بعض المقاطع الاستهلالية أو التفريدية القصيرة التي تقتضيها ضرورات ليست بالضرورة تفضيلية لآلة العود.

شهدت مرحلة الانتداب الفرنسي لسورية ظهور نوادٍ وجمعيات لهواة ومتذوقي الموسيقى الشرقية، لعلها استلهمت مادتها من نظيرتها في أوروبا وقتها، فتأسس «النادي الموسيقي السوري» في العام 1930 في دمشق على يد فخري البارودي. ويذكر الرواة أن حفله الافتتاحي التدشيني ضم ستة نايات، وعشرة أعواد، وأربعة قوانين، وأربع عشرة آلة كمان. ثم توالى تأسيس الأندية الموسيقية فافتُتح في دمشق «نادي الفنون الجميلة»، و«دار الألحان والتمثيل»، وكان هدفها جميعا إحياء التراث الموسيقي العربي الأصيل(17).

سمحت الحفلات الموسيقية التراثية للآلات الشرقية كالعود والقانون والناي والبزق والكمان بالارتجال بين مفردات الوصلة من أعمال آلية وغنائية. إذ يمكن أن تكون الوصلة مثلا على الشكل التالي: تقاسيم عود - بشرف - تقاسيم قانون - سماعي - تقاسيم ناي موال - غناء قصيدة - تقاسيم كمان - تحميل تنفرد فيه الآلات الإفرادية الشرقية كلها بالارتجال تباعا - غناء وصلة موشحات إيقاعاتها متدرّجة بالسرعة من البطيء حتى السريع فالختام. وتشغل الوصلة هذه ساعتين من الزمن في وحدة مقامية تُشيع مزاج المقام المختار لها عند السامعين. وهذا النوع من الحفلات التراثية متقنة الإعداد والأداء هي وحدها الكفيلة بالحفاظ على التراث الموسيقي الغنائي من الضياع، وإعادة إنتاجه وشرحه وجعله مادة تواصل فني ثقافي حقيقي بين العامة وتراثهم، تعيد ما انقطع من ذاكرة الناس وثقافتهم وأذواقهم: قطيعة فنية ثقافية حقيقية هجر الناس بسببها تراثهم الغنائي وراحوا

يبحثـــون عن أذواق أخـــرى غريبة عن المكان وأهله. ونحـــن هنا لا نقصد الانغلاق عن الثقافات الموسيقية الأخرى، بل الانفتاح على ثقافة الآخر من باب حسن تذوق الثقافة الموسيقية المحلية أولا.

كان هدفنـــا مـــن المعترضة التي فتحناها في الفكرة الســـابقة القول إن الارتجال الآلي على العود، وغيره من آلات التخت كان رهنا بما ســـيُعزَف أو يُغنى في الوصلة، فالعود - أو غيره من هذه الآلات - لم يكن لينفرد بســـهرةٍ لمدة ســـاعة أو أكثر أمام جمهور ضمن ســـياق ممارسة الطقس الموسيقي التراثي المعروف. فالجمهور الشرقي في إطار ذوقه العام يفضل ســـماع شيء من كل شيء خلال وصلة غنائية موســـيقية كاملة على النحو الذي أســـلفنا، فيخرج منتشيا بمزاج المقام المختار للأمسية، متشبعا بروحه ونشـــوته مســـلطنا عليه، يترســـخ في ذاكرته الســـمعية، ويجعله قادرا إذا ما استمع إلى عمل ليس من محفوظاته أن يكتشف مقامه من هذه الذاكرة السمعية. هكذا ترسّخ أمة ثقافتها الموسيقية وتحفظها.

إن فكرة ســـهرة ارتجال تجمع بين عواد وسمّيعة هي فكرة نخبوية كانت تنظم في صالونات البيوت، ولعلها لم تكن خالصة وقتها للعود وحده، إذ غالبا ما كان العواد نفســـه مطربا أو مغنيا مجيدا. وهذا النوع من الســـهرات انحسر كثيرا - كي لا نقول اندثر - لأســـباب كثيرة تتصل بالذوق العام الموســـيقي، وبنوعية الثقافة الموســـيقية المكتسبة عند العامة التي توجهها اليوم وتقولبها وسائل الإعلام الجاهلة فنيا.

تشكلت فرق كثيرة من الهواة والمحترفين عشاق الغناء الأصيل في بغداد ودمشق وبيروت والقاهرة وعواصم عربية أخرى حافظت، من خلال سهراتها الخاصة وبعضها القليـــل العام، على حلقات ســـمّيعة كانوا يواظبون على حضور أمســـياتهم الدورية هذه، واحة سلام فنية ثقافية حفظت لنا الذاكرة والصحافة أحيانا أخبارهم[18].

أول أمســـية عود منفرد عزف فيها عازف العود العراقي منير بشير تلميذ محيي الديـــن حيدر نُظمت له في بيروت في ديســـمبر من العام 1972. وعندما ســـئل منير بشير[19] عن تجربته الأولى التي سيخوضها، قبل أسبوع واحد من أمسيته الموسيقية، كان رده أنه لا يعتقد أن هناك جمهورا عربيا يحضر أمســـية موســـيقية لعازف عود منفرد، على رغم أن فكرة حضور أمســـية غربية كلاســـيكية لعازف بيانو أو غيتار أو فلوت أو تشيللو أو كمان موجودة عند جمهور نخبوي عندنا منذ زمن بعيد نسبيا.

الفكـرة التي ذكرها منير بشـير (1930 - 1997) في ديسـمبر مـن العام 1972 صحيحـة، وهـي لم تتغير اليوم كثيرا عـما كانت عليه جماهيريا منـذ قرابة أربعين عامـا. صحيح أن الحياة الموسـيقية العربية قد «تطـورت» في كل مناحيها المادية، غير أن الأذواق لم تتطور وهذه هي المشكلة. فمازال العازف المنفرد على آلة غربية كلاسـيكية يعتلي خشبات المسـارح لدينا ويعزف أمام جمهور أعمالا لكبار المؤلفين الكلاسـيكيين الغربيـين. وقليلة هي الحفلات التي تنظم لعـازف عود منفرد، وهي منوطة بأسماء معيّنة اشتغلت على نفسها فنيا وإعلاميا ترويجيا[20].

لكن السؤال الذي يطرح نفسـه هنا: هل أسست هذه الحفلات لموسيقى آلية إفراديـة عربية جماهيرية عندنـا؟ الجواب: لا.. إذ إنها بقيـت حفلات متباعدة في تنظيمها محددة جدا في نجومها، وجمهورها في الأغلب الأعم جمهور تبهره الظاهرة بشـكلها وبسـمعتها وترويجها الإعلامي وذيوع صيت نجومهـا ومهارتهم الإبهارية التقنيـة أكثر من مضمـون ما يُرتجل فنيا مـن الناحية المقامية المعرفية الحسـية. والدليل أن عازفا مُجليا كمنير بشـير وابنه عمر بشـير ونصير شمة ما كان بإمكانهم أن يقتـصروا في حفلاتهم أمام جمهور عربي على الارتجال فقط، فتلك حالة إبداعية فنية مجلّية، ولا تَقدر الأذن غير المدربة على هضم سـحابة أمسـية موسيقية كاملة منها زمنيا. الأمر الذي يقتضي أن يتخلل الارتجال المقامي مقطوعات معنونة تسمح للعازف من باب موضوعها أن يُظهر براعته التقنية في عزفه والقيام أحيانا باستعراض مهاراته لكي يعجب الجمهور، في حين لا يحتاج عازف عود أن يفعل الشيء نفسـه أمام جمهور غربي لا يعنيه بأي حالٍ من الأحوال أن يسمع عودا يشبه صوته صوت الغيتار الكلاسـيكي. الجمهور الغربي يفضل أن يسـمع عـوادا يرتجل على عوده في مقاماتٍ بعيدةٍ عن ثقافته السـمعية وذوقه الموسـيقي العام، يأتي ليكتشف ثقافة أمة من موسـيقاها الأصيلة. خلاصة القول أننا تعلمنا حُسـن الاستماع إلى ارتجالات موسـيقيينا من الغرب الذي بدأ هو بتنظيم مثل هـذه الحفلات لعواد منفرد على أرضنا، إذ بدأت الظاهرة في المراكز الثقافية الأوروبية الموجودة لدينا[21].

بعد أن اسـتعرضنا جملة من الأفكار في موضوعنا يتبادر إلى الذهن طرح سؤال حول وضع الموسـيقي عندنا، كيف يكسـب رزقه، كيف يتأهـل، وما فرص العمل المتاحـة لـه فعلا ليمارس فنه؟ كُثر من الذين «تعاطوا» الموسـيقى التراثية في بلادنا

عزفا وغناء جاءوها من باب المتعة والهواية لإشـكالية امتهانها في مجتمع لا يعترف بها فنا، بل تزجية للوقت وتسـلية في أحسـن حالاتها. إن وضع الموسـيقي الشرقي عندنا إشكالي بامتياز، والرواد هم من رعيل عصامي التعلّم تتلمذ على أستاذ[22] لمدة سـنة أو أكثر، بحيث يتعلّم عليه العازف بعض المعارف وقراءة «النوتة» المدوّنة، ثم يعمل في الملاهي الليلية ليكسب رزقه.

إن النظرة الاجتماعية السـلبية للموسـيقى مازالت سائدة في الأوساط الشعبية وأحيانا كثيرة في الأوساط البورجوازية الصغيرة التي تمتهن التجارة والصناعة وبعض الحرف. والسبب يعود إلى أن أوساط الموسيقيين المهنية هي بالضرورة أوساط المرابع الليليـة الماجنة التي ينظر إليها العامة على أنها بؤر الفسـاد والإفسـاد. صحيح أن الموسيقي لا يعيش بالضرورة حياة الليل بتفاصيل أهلها، لكنه بحكم عمله يتعايش معها ويتشرب منها ويتأثر بها، حتى الذين كانوا يعملون في الإذاعة صباحا يسجّلون في اسـتديوهاتها كانوا «يشـتغلون ليلا» لتحسـين أوضاعهم المادية: فشـغل النهار الوظيفي، وإن كان فنيا بامتياز وصنع مجد الإذاعة السورية – على سبيل المثال - في الخمسينيات وحتى الثمانينيات، غير أنه لا يُشبع.

لم تتغـير النظرة كثيرا وإن تحسـنت بعض الشيء بفضـل المعاهد التي أدخلت الموسـيقى إلى حظيرة القطاع التعليمي الرسمي وحسّنت من صورة الموسيقي الذي ينتسـب إليها ويحصل فيها معارف موسـيقية وتأهيلا آليا. لكـن الثنائية الخطيرة (عمل النهار - عمل الليل) مازالت موجودة وإن تحول طرفها الثاني - أي عمل الليل - إلى شكل آخر. إذ ليس بالضرورة أن يكون اليوم عملا في ملهى، بل أصبح عملا في مطعم أو بهو فندق فاخر.. وللسـبب نفسـه دوما: تحصيل لقمة العيش. وحدهم أفلتوا من هذه الدائرة القاهرة أولئك الذين جاءوا إلى الموسـيقى من باب الموهبة والثقافـة والمتعة من دون أن تضطرهـم ظروفهم الاقتصادية إلى العمل فيها، وهذا يتصل بشريحة كبيرة من الفتيات اللاتي تعلمن العزف على آلة موسـيقية، غربية في الأغلب الأعم، وتحسب لهن قيمة ثقافية اجتماعية إضافية.

وإذا كان الموسـيقي الغـربي في القـرن السـابع عشر لا يعلو شـأنا الحوذيَّ أو الطباخ أو سائس الخيل في البلاط، فأوائل الموسيقيين في بلاد العرب كانوا من العبيد والجواري، وإذا ما خطفنا خلفا في التاريخ وجدنا معظمهم من الفرس الزرادشـتية،

أو من بيزنطة المسيحية أو من الزنج المجلوبين الذين كانوا يباعون في سوق النخاسة. وكانت الأَمَةُ التي تجيد الغناء والرقص تُسمى قينة، وكانت القيان سلعة مرغوبا فيها لجمالها وجمال صوتها وحُسن ضربها بالعود أو حسن رقصها. باختصار، هو تاريخ مثقلٌ دلاليا بصحبة الخمر والمجون وأحيانا الفجور. وقد أطنبت كتب الأقدمين التي حملت أخبارهن بذكر حوادث بقيت عالقة في الذاكرة الجمعية عند العامة أسهمت كلها في تشكيل أفكار مقولبة سيئة عن الموسيقيين وأوساطهم ومعشرهم. عودة إذن إلى الموروث الاجتماعي الأخلاقي التاريخي الذي مازال يتحكم ولو بجزئيات في النظرة لمُمْتهن الموسيقى والغناء عندنا.

الوضع الذي كان عليه إبراهيم الموصلي وابنه إسحق في القرن الثامن الميلادي في بغداد العباسية كان وضعا استثنائيا يذكرنا بوضع موتسارت في البلاط النمساوي وبثورة بيتهوفن على موسيقى البلاطات في زمانه. وقد حظي إبراهيم وابنه إسحق برعاية إبراهيم ابن المهدي شقيق هارون الرشيد، وكان موسيقيا مجيدا. وعاش إبراهيم وابنه إسحق في البلاط العباسي البغدادي عيشة الترف يرفلان بأعطيات الخليفة وثنائه. ولم يكن وضع زرياب كذلك على رغم أن موهبته ربما كانت تفوق موهبة الموصليَّين، فقد كان زرياب عبدا، كما ذكرنا، أُعتق ونجا بنفسه هاربا من بطش غيرة إسحق الموصلي.

حفلت أغاني الأصفهاني بحكايات الأعطيات التي كان الخلفاء يغدقونها على المغنين: من معبد الذي منحه الوليد اثني عشر ألف قطعة ذهبية، وإبراهيم الموصلي الذي طرب موسى الهادي لغنائه فنقَده مائة وخمسين ألف قطعة ذهبية. ويُقال إن إبراهيم قد جمع 24 مليون درهم من فنه.

ويبدو أن الخلفاء كانوا يرفعون المغنين ويخفضونهم، فزلزل غضب عليه هارون الرشيد فألقى به في غياهب السجن سنوات ونسيه مسجونا. وفرّ زرياب من معلمه إسحق الموصلي الذي دبّت الغيرة في نفسه منه فلجأ إلى الخليفة الأموي عبد الرحمن الثاني في الأندلس.

وعلى رغم ضخامة أعطيات الخلفاء للمغنين المجيدين كان بعضهم يفضل أن يجلس بين صفوف العلماء والفقهاء والأدباء، وأن يُحسب عليهم بدلا من جلوسه بين المغنين. وقد ذكر الأصفهاني في الأغاني أن إسحق الموصلي فضّل أن يُعدّ من

طبقـات العلماء والفقهاء بدلا من مجالسـة المغنين على رغم ما كان له من شـأن وسلطان في مجالس الطرب ومن حظوة عند الخليفة[23].

مـا يعنينا هنا مـن الناحية الفنية، أن موسـيقى بلاط الخلفـاء التي تفرغ لها الموصليان ومعبد وزرياب، وغيرهم من الجواري المغنيات، كانت موسـيقى نخبوية قوامها الشـعر وتلاحينه والضرب بالعود وفنونه، ولا علاقة لهذه الموسـيقى بما كان يُغنى في الأسـواق والحانـات. فموسـيقى الموصليّين كانت تُصنع لـترضي الخليفة وصحبه، وتطورت وفق أذواق سامعيها وأهوائهم وظل تطورها يدور في فلك البلاط الضيّق لا تخرج منه إلى العامة ولا يصل شيء من صوت العامة وغنائهم إلى البلاط. وإبراهيـم بن المهدي الذي ذكرنـاه في حديثنا كان خليفة ابن خليفة يغني ما يمليه عليه مزاجه وهواه. وقصدنا هنا أن هذه الموسـيقى لم تكن ابنة العامة ولم يسـمع بها العامة، إذ ظلت حبيسـة جدران القصور، فضاعت واندثرت وبقيت أخبارها في كتاب الأصفهاني.

ذكـر المؤرخ الفرنـسي ڤولني Volney الذي رافق حملـة نابليون بونابرت على مـصر في كتابـه «رحلة إلى مصر وسـورية»[24] في القرن الثامن عـشر وصفا لما كان يشـاهده حوله من رقص «الغوازي»، فذكر أنهن مـن العاهرات وكن يرقصن أمام النـاس، وأنه ما من امـرأة كانت لتجرؤ على الرقص أمـام الرجال غيرهن. وفي هذا تأكيد على ما ذهبنا إليه من ازدراء العامة لمتهني الفنون. وقد ذكر المؤرخ الفرنسي ڤيوتـو شـيئا من هذا القبيل في كتاب «وصف مصر» قائـلا: «أولئك الذين يمتهنون الفـن يلفظهم المجتمع ويصنفهم ضمن طبقـة الحقراء والمهرجين، ولا يمتهن حرفة الموسـيقى من المصريين سـوى المعدمين الذين لم يتلقوا تربية ولا أمل لهم ولا رجاء في أن يحظوا من مجتمعهم بأدنى درجات الاحترام»[25].

شهد مطلع القرن العشرين في مصر ظهور فنانين من الطبقة المتوسطة المتدينة اسـتطاعوا بموهبتهـم ودأبهم أن يغـيّروا الفكرة التـي ذكرها ڤولنـي وڤيوتو عن الموسـيقيين المصريـين في القرن الثامن عشر. أبو أم كلثـوم وأبو محمد عبدالوهاب شـيخان، وأبو رياض السـنباطي شـيخ هو أيضا، وأبو فريد الأطرش وأسمهان أمير من أمراء الدروز، والأخوان جميل ومنير بشـير أبوهما شمّاس، وكان جدهما خوريا سريانيا عراقيا. والأمثلة التي ذكرناها هنا للتدليل على أن هذه العبقريات الموسيقية

الغنائية لم تخرج من طبقة الدهماء المعدمين الذين ذكرهم ڤيوتو في كتابه «وصف مصر»، وأنه بعد أقل من قرن من الزمان تقريبا خرج من بين عائلات مشـايخ مصر محمد عبدالوهاب وأم كلثوم ورياض السـنباطي... وفي هذا المثال في هذا السـياق دليـل على تطور كبير حصل في المجتمع المصري مطلع القرن العشرين، على رغم أن مسيرة العمالقة الثلاثة الذين ذكرناهم لم تكن في أول عهدها مفروشة بالورد.

لم يكن الأمر في سـورية يختلف عن مصر، فالمجتمع السوري محافظ، ودمشق في مطلع القـرن العشرين كانت مدينة صغيرة يقطنها بضع عشرات من الآلاف من السكان، وكان أهلوها يعرف بعضهم بعضا، كشأن أهل القرى، الأمر الذي كان يدفع بمن يريد أن يغني إلى أن يسـتتر من باب الحديث الشريف «وإذا ابتُليتم بالمعاصي فاسـتتروا». وكانت السـترة عند بعضهم تتجلى باستخدام اسـمٍ مستعارٍ لا ينمّ عن هوية صاحبه، فظهر «فتى دمشق»، و«فتى حماه» و«المتكتم»... وبعضهم احتجب كليا عن العامة مثل حسني الحريري وزكي محمد.

لم يكن الغناء في مطلع القرن العشرين في المقاهي والمتنـزهات وعلى المسـارح ليؤمّن للموسـيقي والمطرب على حد سـواء عيشـا كريما. وكانت النقلة النوعية في وضع الموسـيقى والموسـيقيين مع افتتاح الإذاعة السـورية[26]. وأصبح للموسيقي والمغنـي في الإذاعة مكان، وتحول الموسـيقيون إلى موظفين يتقاضون راتبا شـهريا لقاء ساعات دوام يومية وتسجيلات يقومون بها في أستديو الإذاعة. لقد كفلت لهم الوظيفـة وضعا ماديا مقبـولا ثابتا، والأكثر من ذلك وضعا معنويا اجتماعيا أسـهم بدايةً[27]، ولو ببطء، في تغيير النظرة الاجتماعية النمطية السلبية عن أهل الصنعة.

6

إحياء العود الشرقي

«لقد بدأت حركة إعادة الاعتبار إلى الموسيقى العربية والعود الشرقي تحديدا في بغداد، على يد العبقري الشريف محيي الدين حيدر، تمثلها وحافظ عليها جميل بشير، وأكدها وثبت قدميها منير بشير»

معظم المراجع التي اطلعنا عليها لتوثيق تجربة مدرسة عود بغداد فيما يلي من الصفحات مكتوبة باللغة الفرنسية[1]. المراجع العربية التي اطلعنا عليها نادرة وغير موثقة أو متينة. ونحن إن كنا قرأنا تلك المراجع العربية فمن قبيل الاطلاع والعلم بالشيء، فمعظمها كتب للاستهلاك الصحافي السريع بنَفَس يسعى إلى الإبهار والمديح والترويج، أكثر من سعيه إلى تقصي الحقائق والبحث والدراسة. اكتفينا بالاطلاع عليها وبتلقف بعض التواريخ والأسماء منها خصوصا إذا كانت منقولة على لسان منير بشير نفسه في لقاء من اللقاءات الصحافية العديدة التي أجريت معه، لاعتبارها معلومة يمكن الركون إليها وتحليلها وإدراجها في دراستنا.

التقينا البروفيسور جان كلود شابرييه J. C. Chabrier الباحث الفرنسي المتخصص في

موسيقى منطقتنا في 10 و11 و12 أكتوبر 1996، وتكلمنا معه باستفاضة عن محيي الدين حيدر، وجميل بشـير، ومنير بشـير، وجميل غانم، وسلمان شكر، وغانم حداد، وعادل أمين خاكي، وسركيس آروش، وسـالم عبدالله ذياب، ومحمد ياسـين عبدالقادر، ويعقوب يوسـف، ونازك الملائكة، وخليل إبراهيم، وفوزي ياسـين، وسمعنا منه آراء كثـيرة فيهـم وفي غيرهم من الموسـيقيين، كونه احتك بهم وكتب عنهم وسـجل لهم أسـطوانات 33 دورة. وستجدون في متن دراسـتنا آثارا كثيرة من هذه اللقاءات. وقد سـبق لي أن التقيت البروفيسـور شابرييه في باريس في معهد العالم العربي أيام المؤتمر العربي للموسيقى في العام 1987، وكنت وقتها طالبا أدرس في فرنسا. وقد ترأس وقتها منير بشير بعض جلسات ورشات العمل، تحاورنا خلالها وبعدها.

ثمة تيار واضح على مسـتوى التبادل الثقافي بين الشرق والغرب يؤكد اليوم دور حوض البحر الأبيض المتوسط ثقافيا. يشهد بذلك حجم المقالات والدراسات والبرامج التـي ينشرها كلا الطرفين سـعيا إلى معرفة الآخر. وهي علاقـة عمرها تاريخيا ألف ونيف من السـنين، مطبوعة بطابع التنافس والحب: تنافس من يتقاسمون شواطئ المتوسـط، وحب الذين ينهلون من المشـارب الثقافية نفسـها. والأمر الذي لا يمكن أن نغفله في هذا السـياق هو أن ثقافة هيلينسـتية كانت أنموذجا، في آن معا، للعالم المسـيحي والعالم الإسـلامي، وكلاهما وارث لإرث واحد، حتـى يمكننا أن نقول إنهما ثقافيا حفيدان للثقافة الهيلينسـتية، وإن كانا حفيدين كارامازوفيين(*) لاختلافهما في العقيدة الدينية.

تستحق التجربة الثقافية الفنية الإسلامية الأندلسية الإعجاب والتقدير بفضل إبداعاتهـا الفريدة في الشـعر والموسـيقى. وهي تجربة أفادت منهـا الحضارتان العربيـة والغربيـة في آن معا. ومن الطريـف أن نتكلم هنا عن الرسـم المنمنم المصاحب لأناشـيد القديسة مريم التي صدرت في عهد ألفونسو العاشر الملقـب بالحكيم Alfonso el Sabio[2] (طليطلة 1221م - إشبيلية 1284م). ونرى في هذا الرسـم مغنيا عربيا مغربيا مسـلما وآخر أوروبيا مسيحيا يعزفان معا يحتضن كل منهما عوده.

(*) إشارة إلى رواية الكاتب الروسي دوستويفسكي (1821 - 1881) «الإخوة كارامازوف». [المحررة].



رسم من مخطوطة «أناشيد القديسة مريم» Cantigas de Santa Maria

عندما تسلم العثمانيون زمام الخلافة، وتسلموا معها السلطة وتصريف شؤون الدولة، انزاح العرب إلى الصف الثاني، وتهمش دورهم وحضورهم. وفي الوقت الذي كان فيه البلاط العثماني ينهل من الإغريقية، كان الرحالة الأوروبيون أمثال فيوتو Villoteau وفولني Volney[3] يبحثون جاهدين عن الآثار الهيلينستية الباقية في الموسيقى، والتي كانت لاتزال لها بصمات وأثر في مصر وفي منطقة الهلال الخصيب[4].

كانت الموسيقى العربية تعد، نحو العام 1900م، مادة فولكلورية ذات طابع ولون محليين. ومن جاب بعض البلدان العربية في مطلع القرن، من الرحالة والروائيين الغربيين[5]، كثيرا ما وصفوا هيجان نوبات الذكر والحضرات وحلقات المتصوفة، ونادرا ما أغفلوا شاعرية أذان المساجد[6].

خضعت البلاد العربية لنيرَين استعماريَّين متتالين: أولهما الاستعمار العثماني تحت شعار الإسلام وباسمه، وثانيهما الاستعمار الأوروبي تحت شعار التقدم والحضارة والتحضر. وكلاهما قسم تدريجيا الموسيقيين العرب إلى فريقين اثنين: تبنى فريق يضم الأكثرية وقتها مبدأ الحفاظ على التراث، بينما فضل الفريق الآخر بأقليته تبني ثقافة المحتل الموسيقية[7]. وسرعان ما حاول الفريقان معا أن يلتقيا، فظهرت محاولة إعادة إحياء التراث الشعبي، كمحاولة سيد

درويـــش (1892 - 1923) في مـصر، ومحاولة عثمان موصـلي (1840 - 1920) في العـراق، في مطلـع القرن العشرين. ونتـج عن جهود علماء الموسـيقى العرب والأوروبيين المشـتركة، عقد المؤتمر الدولي الأول للموسـيقى العربية في القاهرة في العام 1932، والذي حضره وشارك فيه مشاركة فعالة الموسيقي الهنغاري بلا بارتوك (1881 - 1945) Bela Bartok والمسـتشرق الإنجليـزي فارمـر H. G. Farmer (1882 - 1965)، والعلامة الفرنسي رودولف ديرلانجيه R. D›Erlanger (1872 - 1932) ، وجمـع مـن أسـاتذة كبار عـرب وأجانب متضلعين متمكنـين من علوم الموسيقى وفنونها.

نظـم الأوروبيون مؤتمر القاهـرة الأول في العام 1932، وحصل فيه تلاقح أفكار وتـلاقٍ بين علماء الموسـيقى العربيـة من عرب وأجانب. كـما كان المؤتمر مهرجانا موسـيقيا عربيا قدمت فيه فرق موسـيقية عربية وعازفـون إفراديون عرب، نماذج من موسـيقى بلادهم. وبعد أن انفض المؤتمر عاد الموسـيقيون إلى بلادهم مكللين بالتقديـر. وكان تقييم العلماء للمؤتمر إيجابيا، وعكـف البارون الفرنسي رودولف ديرلانجيه والمسـتشرق الإنجليزي فارمر ونظراؤهما عـلى إعادة إحياء المخطوطات الموسيقية العربية بترجمتها.

لقد شـهدت الموسـيقى العربية، في وقائع هذا المؤتمر، دراسـات ومناظرات ووجهات نظر مختلفة[8]، بيد أنها لم تفد منها شيئا لتحسين واقعها، لأنها من جهة لم تكـن تمتلـك بنى لتفيد من ثمار المؤتمر، ولأنها من جهة ثانية سرعان ما واجهت وقتهـا، بعسر وتلكؤ وتباطؤ وحذر، ثورة وغزو وسـائل الإعلام المسـموع والمرئي. والـذي حصل أنه في العقود الثلاثة التي تلت المؤتمر الأول (1932)، تمكنت أغنية المنوعـات من تثبيت أقدامها في العالم العربي منحية الموسـيقيين والمغنين التراثيين جانبـا، تاركة لهم دورا هزيـلا ثانويا يضطلعون به كحماة للـتراث، تراث اختلط مفهومه في آذان كثيرين، ولم يعد يهتم به سوى قلة من المنظرين والمشاكسين، أو فريق من المستمعين الهواة.

في أتـون هذه الحـمأة من الخلط والفـوضى، اعترى مفهوم الموسـيقى العربية، ظاهريـا على الأقل، غموض ولبس وإبهام في أذهان كثيرين من أبناء العربية وغيرهم من الدارسـين والمهتمين بشـؤونها. والناظر المتفحص لوضع الموسـيقى العربية اليوم

يلاحظ أنها إما اقتصرت على موسيقى العصر الوسيط بحثا ودراسة وتقصيا، من وجهة نظر تاريخية سردية وصفية صرفة، وإما أنها اقتصرت على الأغنيات التي تعزف وتغنى على المسارح وفي الملاهي وما شابهها. وهما طرفان نقيضان بعدت الشقة بينهما، ولا طريق وسطى تربطهما. وقد شوه هذا الواقع المضطرب صورة الموسيقى العربية في أذهان وأسماع من يتطرق إليها دارسا أو متذوقا، على الأقل في الغرب.

إن الأبحاث التي أجريت، أو هي قيد الإعداد، قليلة إن لم نقل نادرة في الموسيقى العربية، وهي في مجملها، إلا قلة قليلة منها، تبحث في أوابد العصر الوسيط المحنط وفي بطون كتبه وعيون شواهده النظرية الموسيقية، أو أنها تسعى إلى البحث في ألوان الموسيقى العرقية وموسيقى الأقليات. ونحن هنا لا نقلل من شأن هذه الدراسات وأهميتها بيد أننا نعيب عليها طابعها التاريخي السردي أحيانا، وفي أحايين كثيرة افتقارها إلى الموضوعية وغياب البحث والتقصي والتحليل عنها.

وإذا دفعت المناظرات بالمفكرين العرب إلى أن يتحزبوا لعصور بغداد العباسية الذهبية، أو أن يتعصبوا لنقاء وأصالة موسيقى القرى والسهول والجبال وللعبقرية الأندلسية، أو على العكس تماما من هذا التيار أن يتشيعوا لفضائل الموسيقى العربية «المهرمنة»، فإن ما يعنينا هنا هو أن نرى في هذين التيارين إن كان في الوطن العربي حقا موسيقى تراثية أصيلة راقية لاتزال حية[9] قادرة على أن تثبت في أذهان العرب مفهوم بعثها وإحيائها ونشرها وتجديدها ونقلها وتعليمها والبحث فيها. وأن تقنع غير العرب من الباحثين الدارسين أو حتى المستمعين المتذوقين بالخلود والبقاء والاستمرارية ولو لطيف بعيد من العصور الذهبية.

استغرق نشر مجلدات الموسيقى العربية الستة التي أعدها الباحث الفرنسي البارون رودولف ديرلانجيه, بالتعاون مع العالم الموسيقي السوري علي الدرويش الحلبي (1884 - 1952) ومعاونيهما التونسيين, فترة تسعة وعشرين عاما امتدت من العام 1930 وحتى العام 1959. ونشرت المجلدات الستة باللغة الفرنسية تباعا وفق الجدول الزمني التالي: المجلد الأول 1930[10]، المجلد الثاني 1935، المجلد الثالث 1938، المجلد الرابع 1939، المجلد الخامس 1949، المجلد السادس 1959.

وتعد هذه الموسوعة بأجزائها الستة من أهم شواهد علوم الموسيقى العربية وأكثرها متانة ودقة وتوثيقا[11].

مدرسة عود بغداد (1937-1948)

تجربة إعادة إحياء العود الشرقي في إطار مدرسة بغداد سندرسها في نواحيها الاجتماعية والموسيقية العلمية. وقد سبق لهذه التجربة أن سعت إلى الإجابة عن كثير من التساؤلات في الثلاثينيات من هذا القرن، وبعد مؤتمر القاهرة تماما، فأهلت موسيقيين ناهضوا التيار الذي كان سائرا آنذاك في ركاب الموسيقى الخفيفة وأغنيات المنوعات التي تضرب الفوضى في أوصالها في كل شكل ولون.

في تلك الفترة استقر في بغداد كبار المهتمين بشؤون الموسيقى العربية، ولم يتمكن من الاستمرار والعيش والخوض فيها سوى أولئك الذين كانت موهبتهم أقوى من الدارج السائد المرغوب. واجهت تجربة مدرسة بغداد الغرب في أعتى موجات كره العرب والعروبة، أي خلال فترة العام 1971، مؤكدة سطوة الموهبة ورجحانها على كل ما كان سائدا من اعتقادات وأحكام مسبقة فيها. وقد تأسست التجربة رسميا في العراق واختطت لها نهجا هو مناهضة روح الشطط والسلبية والتجارية وحتى السوقية المبتذلة التي تسود الموسيقى العربية.

ضروري قبل أن نشرع في بحث موضوعنا أن نعرف بعض الاصطلاحات التي سنتطرق إليها وسنستخدمها في سياق دراستنا تفاديا لأي لبس أو إبهام قد يعتري دلالة المصطلحات.

الموسيقى العربية في مفهومنا تعريفا هي كل موسيقى ثقافية تتطابق والشروحات والوصف والتعليقات التي وردت عنها وفيها في المؤلفات المتخصصة بها. وهذا يفترض ضمنا أن الموسيقات شبه العربية كالموسيقى التركية والموسيقى الفارسية الإيرانية والموسيقى الكردية يمكن إدراجها ضمن هذا التعريف إذا كانت بنيتها المقامية تتشابه والبنية المقامية في الموسيقى العربية. في حين أننا نتردد كثيرا بل نرفض أن نطلق صفة العربية على موسيقى رقصة تانغو أو رقصة سامبا أو رقصة سوينغ لقالبها الأوروبي ولو كان مؤلفها عربيا. والموسيقى التي سنتطرق إليها هي موسيقى آلية حصرا.

استخدمنا مصطلح إحياء بدلا من نهضة لأن الصحافة، ولفترة طويلة خلت، استخدمت مصطلح نهضة ولاكته واجترته حتى فرغ من محتواه ومضمونه الثقافي والفني[12]. أما استخدامنا لمصطلح العود الشرقي فلأن العود أولا هو آلة موسيقية

أساسية في التنظير الموسيقي العربي وفي التعبير الموسيقي العربي. وقد أطلقنا عليه صفة الشرقي لأن الآلة مستخدمة في أصقاع مختلفة من الشرق، ولكي يشمل أيضا العود التركي لشدة قرب طريقة صنعه وطريقة العزف عليه من نظيره العربي.

ونقصد بمصطلح مدرسة الأسلوب الذي ابتدعه الشريف محيي الدين حيدر (1892 - 1967) في بغداد بدءا من العام 1937 ضمن إطار المعهد الذي أسسه، وهو معهد الموسيقى في بغداد. وقد تبنى نهجه وسار عليه طلابه ومريدوه وعددهم اثنا عشر طالبا أشهرهم وأمتنهم على الإطلاق الأخوان جميل ومنير بشير. أما الفترة الزمنية الواقعة بين العامين 1971 و1975 فهي تؤرخ تحديدا لكفاح منير بشير الشخصي عن طريق حملة صحافية وجولة حفلات أحياها في أوروبا وفي لبنان ساعيا جاهدا، ليس فقط إلى إعادة إحياء أسلوب المعلم الشريف محيي الدين حيدر، بل إلى إعادة اعتباره هو شخصيا في العراق بعد نفيه منها.

وقد طبع الباحث الموسيقي الفرنسي شابربيه[13] مجموعة مؤلفة من عشر أسطوانات 33 دورة ضمن سلسلة أطلق عليها اسم أرابيسك Arabesques وعناوينها كما يلي:

1 - عود من العراق/ منير بشير.

2 - قانون من لبنان/ محمد سبسدي.

3 - ناي من سورية/ سليم كسور.

4 - عود من سورية/ عمر نقشبندي.

5 - عود من العراق/ جميل بشير.

6 - عود من اليمن/ جميل غانم.

7 - قانون من مصر/ عطية عمر.

8 - بزق من لبنان/ ناصر مخول.

9 - ناي من تركيا/ خيري تومر.

10 - سنطور من إيران/ فرامرز بايفار.

وصنف شابربيه الـ 400 تقسيم التي سجلها في المشرق العربي وفق المعايير التالية:

- اسم المقام الذي ارتجل فيه العازف.

- اسم العازف.
- المدينة التي عزف فيها.
- الآلة التي عزف عليها.

وكانت التسجيلات للآلات الرئيسية الثلاث وهي: العود والقانون والناي.

كتب شـابريبه التحليلات بالفرنسـية وأدرجها في مجموعتي الأسـطوانات[14] التي أصدرها في سلسـلة أرابيسـك السـالفة الذكر، وتضم كل مجموعة[15] خمس أسطوانات 33 دورة.

لقـد بدأت حركة إعادة الاعتبار إلى الموسـيقى العربية والعود الشرقي تحديدا في بغداد، على يد العبقري الشريف محيي الدين حيدر، تمثلها وحافظ عليها جميل بشـير، وأكدها وثبّت قدميها منير بشـير. ونحن نود هنـا أن نتكلم عن المعطيات الذاتية والزمنية، والظروف الاجتماعية التي شكلت المحييط المادي والفني والنفسي لنشوء هذه الحركة.

اقتصر بحثنا على موضوع إعادة الاعتبار إلى الموسـيقى العربية وإلى آلة العود الشرقـي تحديدا، أي أنها اقتصرت على مدرسـة بغداد الموسـيقية، وعلى الأخوين جميل ومنير بشـير، وعلى أسلوبهما في العزف على العود. والدراسة بمجملها ما هي إلا محاولة من شـأنها ربما أن تزودنا بعناصر للبحث في الموسـيقى العربية التراثية وسبل تطويرها وتدريسها.

معهد الموسيقى ببغداد (1936-1948):
الشريف محيي الدين حيدر (1892-1967)

الموسـيقى الأصيلة، مرتبطة بتيارات وأسـاليب ومدارس وفنانين وبأسباب. وقد ركزنا على المدن التي تعكس تراثا موسيقيا وفنا مستقلا، ولها طابع وأسلوب خاصان بها. ونحن نرى أنه يجب أن تُجرى في كل مدينة عربية اسـتطلاعات ودراسـات عن واقع الموسيقى التراثية الأصيلة فيها ممارسة وتدريسا وبحثا وتوثيقا.

للوهلة الأولى لم يطرح خيار المدن لنا مشكلة، فقد تم بناء على سمعة فنية طيبة عطرة مشـهود بها ومتعارف ومتفق عليها في الأوسـاط الموسيقية في المشرق العربي، وقد استخلصنا ذلك أيضا عن طريق النشاطات الثقافية الموسيقية فيها والتعليمية.

ففي سورية، شهدت مدينة حلب ازدهارا موسيقيا عمره قرون. فالتراث الموسيقي متأصل فيها متجذر وله فيها طابعه وأسلوبه، صدرته حلب إلى أصقاع عديدة وانتشر انتشارا واسعا. ولدمشق في الموسيقى سمعة أكاديمية لا يمكن إغفالها أيضا في لبنان، فضلا عن مدينة طرابلس التي شهدت في القرن التاسع عشر ازدهارا موسيقيا، فقد تمركز عدد كبير من الموسيقيين المحترفين في بيروت، وكان وجود صحافة مزدهرة متنوعة فيها، إلى جانب حس رهيف وعراقة في تقاليد اللقاءات، قد عوض كثيرا عن طابع التوسع السكاني والفني المحدث فيها. وبما أن منير بشير قد أقام في بيروت حتى العام 1973، فإن بيروت، عندما نتكلم عن تجربة منير بشير تحديدا، هي مفترق طرق أولا، ومحط رحال ثانيا، وصلة وصل ومركز في آن معا ثالثا. وشأن الموصل في العراق هو شأن حلب في سورية، فهي تحتل الصدارة في التعايش الفني التركي العربي. كما أنها تغص بمفكرين سمعتهم العلمية طيبة. وهي مدينة عثمان موصلي (1840 - 1920)، وموطن عائلة جميل ومنير بشير. وعلى رغم ذلك، ووفق العادة التي درجت، استقر معظم الفنانين الموصليين في بغداد، واشتهرت العاصمة العراقية بوجود ممثلي المقام العراقي، وهم موسيقيون محترفون متمكنون، حملة تراث وأصالة.

تراجع موقع الموصل الثقافي الفني في القرن العشرين لمصلحة بغداد، تماما كما حصل في سورية عندما تبوأت دمشق، كونها العاصمة، مكانة حلب الفنية. وحصل الأمر نفسه في تركيا عندما أصبحت أنقرة بمرسوم، عاصمة البلاد، بدلا من إسطنبول، وشن الحكم الأتاتوركي حملة لا هوادة فيها ضد الفنون العثمانية كلها، وعلى رأسها الموسيقى. وقد دفعت موجة التغريب هذه بموسيقيين تراثيين شرقيين عباقرة أتراك، تأهلوا تأهيلا موسيقيا ممتازا ضمن قواعد وإطار التراث الصارم الصرف، إلى العراق، فأفاد العراق منهم، وكان وقتها مبتدئا في هذا المضمار، وأَمّ العراق وقتها عازف عود محلي يدعى الشريف محيي الدين حيدر وأسس في بغداد مدرسة للعود.

فمَن الشريف محيي الدين حيدر هذا الذي لم يذكر ديرلانجيه D'Erlanger اسمه أو يلمح إليه، ولا حتى فارمر Farmer، على رغم سعة اطلاعهما ومعرفتهما وتجربتهما في الموسيقى العربية وشؤونها وتصاريفها آنذاك؟

الشريف محيي الدين حيدر تجهل أمره أغلبية ساحقة حتى من الموسيقيين وعلماء الموسيقى العرب، أعاد الترك له اعتباره بعد أن قبلوا صاغرين وربما طائعين

بازدواجية المشـاعر والأحاسـيس بين الشرق والغرب. تعرف الطبقة الأرسـتقراطية التركيـة جيدا الشريف محيي الدين حيدر، وكتبت فيه مقالات عديدة ونشرت عنه منشورات باللغة التركية.

الشريف محيي الدين حيدر هو ابن علي حيدر باشـا، آخر أمراء مكة. يسـميه الأتراك الشريف محيي الدين تارغان (نسـبة إلى والدته صبيحة تارغان أو طرغان)، وهو من أرستقراطيي الإمبراطورية العثمانية. ولد في إسطنبول في العام 1892، وهو يتحدر من وسـط اجتماعي كان يطالب وينـادي ويعتنق فعلا ثقافة ثلاثية الأركان والمشارب: تركية عثمانية، وعربية إسلامية، وفرنسية أوروبية. كان موسيقيا موهوبا جدا، مرهف الإحسـاس، سـيرته الذاتية تبعث على العجب والدهشـة. بدأ بتعلم العـزف على البيانو، كما كانت تمليه وقتها وتفرضه تقاليد البيوتات العريقة الراقية التركية، وكان له من العمر أربع سـنوات. وعندما بلغ السابعة من عمره بدأ بتعلم العزف على العود على يد أكبر عازفي العود في مدينته، وكانوا يأتونه البيت ليدرسوه. وبدأ يدهش أسماع من حوله وعمره أربعة عشر عاما، وفي الرابعة عشرة من عمره بدأ أيضا بتعلم العزف على الكمان الجهير (تشـيللو) وأصاب فيه نجاحا طيبا. وكان فضلا عن دراسـته الموسيقى يتابع دراسـته، فحصل على إجازة من كليتي الحقوق والآداب في إسـطنبول، وفي الفترة نفسـها ألف مقطوعة ودراسـات للعود. وتكمن فـرادة الشريف محيي الدين في أن تدريس الموسـيقى الشرقيـة وقتها كان يرتكز، ومنذ عشرة قرون وأكثر، على محاكاة وتقليد وتكرار واتباع أسلوب المعلم في العزف والأداء، لكـن محيي الديـن خرج على هذا النهج. صحيح أنـه أفاد مما تعلمه من موسـيقى التراث وأسـلوب الأقدمين، وهي مرحلة لا غنى عنها، لكن القضية الأهم عنـد كل فنان ألا يظل يـدور في فلك ما تعلمه ومن علمـه، وأن يخرج من دائرته ليبدع نمطا وأسـلوبا جديدين. وهذا فعلا ما كان عليه الشريف محيي الدين. وكان الموسـيقيون العثمانيون الكبـار في ذلك العصر، ومنهـم رؤوف يكتا بك، يرون فيه أعظم عازف عود في الشرق كله. كان هذا قبل الحرب العالمية الأولى.

عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى توقفت الحياة الفنية النشطة في إسطنبول ودفعت بالشريف محيي الدين إلى مكة، ثم إلى سـورية، وعندما شـارفت الحرب على نهايتها كانت عائلة محييي الدين، ولم تكن تحمل جنسـية محددة، نهبا للقلق

والاضطراب. فقبل عهد السلطان عبدالمجيد كان ممنوعا أن يكون المرء تركيا، ثم انقلب ظهر المجن وأصبح ممنوعا أن يكون المرء عثمانيا بأمر من كمال أتاتورك (أبو الترك).

في العام 1924، كان محيي الدين وقتها بلا وطن تقريبا، وجد نفسه في أمريكا على صلة بموسيقيين أمثال غودوفسكي Godovsky[16]، وكرايسلر Kreisler[17]، وهايفتز Heiftez[18]، وأوير Auer[19]، وإلمان Elman[20]. وبدأ بإحياء أولى حفلاته الموسيقية العامة. وجاء في صحيفة هيرالد تريبيون النيويوركية Herald Tribune أنه «... أحدث في العود الثورة التي أحدثها باغانيني Paganini [21] في الكمان...»[22]. غير أن هذه الشهرة لم تقه شر العوز، على رغم أنه حقق نجاحا كبيرا في Town Hall في العام 1928. وقد عزف خلال هذا الحفل مؤلفاته الخاصة على العود، ثم على الفيولونسيل ضمن برنامج عزف فيه مقطوعات لباخ وديبوسي، ورافيل ولوكاتيللي، وسان صانص[23]. وقد سجل محييي الدين مجموعة من الأسطوانات لشركة كولومبيا في أمريكا.

في العام 1934، قدم أول حفل موسيقي له في إسطنبول في الأول من أغسطس على المسرح الفرنسي في بايوغلو Beyoglu ورحبت به صحيفة Aksam ترحيبا بالغا في عددها الصادر يوم 7 أغسطس 1934.

قصة الشريف محيي الدين مع العراق قصة طريفة. فهو ابن عم الملك فيصل الأول[24] قائد الثورة العربية ضد الإمبراطورية العثمانية، وأول ملك اعتلى عرش العراق من العام 1921 وحتى العام 1933. دعي محيي الدين إلى العراق رسميا في العام 1936، وعهد إليه بإحياء وتجديد تدريس الموسيقى العربية فيها. وكانت الموسيقى في العراق وقتها تعيش في أطرها وأشكالها الشعبية التقليدية، وفي فن المقام العراقي الكلاسيكي. وكان فن المقام هذا قد سطع نجمه ولفت إليه الأنظار في مؤتمر الموسيقى العربية الأول، الذي عقد في القاهرة في العام 1932، على يد مغني المقام محمد قبنجي[25]. وكانت الآلة الموسيقية فيه مرتبطة بالغناء أسيرة رهينة له لا استقلال لها ولا حول لها ولا قوة إلا به.

اضطلع محيي الدين حيدر بتدريس صفوف العود والتشيللو وكانت ثورة حقيقية، ولم يتناهَ إلى سمعنا، ولم نطلع على تجربة فريدة مماثلة في أي مكان

آخـر مــن الوطن العربي. غير أننــا يمكن أن نقول إن تدريس العــود في المعهد كان يتطابــق تماما مع المنهجيــة الغربية الكلاسـيكية التي تدرس بمســتويات متتابعة وبنظـام تتصاعد صعوبتــه، وتتمم كل مرحلة من مراحل تعلــم العزف على العود وتكملها تمرينات Etudes مؤلفة ومكتوبة بيد محيي الدين نفسه. وفضلا عن هذه الدراسات المكتوبة كان على صف العود، كما ذكر ذلك وأكده جميل بشير نفسه[26]، أن يــدرس طريقة حانون Hanon وتشــيرني Czerny ومناهج وطرق غربية أخرى، وكان على عازف العود أن يدرســها ويتقنها حق الإتقان قبل أن يسمح له بالارتجال على العود. وما من شــك في أن المتعلمين كانــوا يرتجلون فيما بينهم أو في خلوتهم، بيد أن المعلــم كان يمنع عليهم ذلك قبل أن يتمكنوا من تقنيات العزف الصحيحة، وقبل أن يشتد ساعدهم ويحذقوا فنهم وتقنياته.

كان من بين طلبة محيي الدين، في العام 1939، فتاة شــابة تتلمذت عليه سرا، أصبح لها شــأن فيما بعد في الشــعر العربي الحديث. كانت تأتي مجلببة في خمارها الأســود كي تكون في نجوة من العيون، وكان خــادم لها يجلب لها العود بعد نصف ساعة من مجيئها إلى الصف، ثم يعيده لها إلى البيت في نهاية الدروس. كانت تدعى نازك الملائكة[27].

ضم الجيل الأول من طلاب صف العود عند محيي الدين حيدر: جميل بشــير، وكان أول المسجلين فيه وأكثرهم وأعمقهم موهبة، وسلمان شكر، ومنير بشير، وغانم حداد، وعادل أمين خاكي. وكانوا جميعهم في مستوى مبرز ويشكلون بحق ثلة عوادة نخبة، وشــكلوا فيما بعد نخبة موسيقية مثقفة متمكنة متينة، وبين ما يعزفون وما يعزف في الإذاعة والتلفزيون من موســيقى بون شاسع، وهم نخبة عازفين منقطعة عن الجمهور العريض، ليس انقطاع جفوة وتعال بل بُعد العالِم واغترابه عن العامة. وكان هــذا نتيجة طبيعية لهذه الثلة من الموســيقيين، بحكــم تأهيلها وما اختطته لنفســها من طريق منفصل مســتقل ومتعارض مع ما هو ســائد ومعروف عن آلة العود وأســلوب العزف عليه، حتى ليخيل إليك أن نَفَس ونمط الآلة نفسه قد تغيرا وتبدلا وأنك أحيانا تســمع العود في طنين، لمّا تألفه أذنك من قبل. وأن تكون هذه النخبة في مدرســة العود في بغداد من الرجال فقط فلا يعد ذلك غضاضة ولا ينقص من شأنها. ففي هذا العصر كان امتهان الموسيقى الدنيوية، لتفريقها عن الموسيقى

الدينية، لا ينظر إليه وإلى أهل هذه المهنة بعين الرضا من الأوساط الدينية المتزمتة المنغلقة على نفسـها والمستغلقة علـى الفنون، وهي إن كانـت تقبل على مضض امتهان الرجال إياها أو مزاولتها، فإنها تحظرها على النساء.

من هي عائلة عبدالعزيز التي تحدَّر منها جميل ومنير بشير؟

عائلة عبدالعزيز هي عائلة عراقية سـريانية أرثوذكسية سكنت شمال العراق، أصلهـا ضـارب في القدم في المنطقة التـي وجدت فيها وتعيش. وقد كرسـت هذه العائلة نفسـها للغناء والعزف. تؤكد هذا وتثبته سبعة أجيال متتابعة من الخوارنة والمنظرين الموسيقيين ومنشدي الكنيسة باللغة السريانية. كان جد الأخوين جميل ومنير بشـير، جرجس عبد العزيز، خوريا في كنيسة الحي الشمالي الغربي في الموصل الواقعة في جهة شارع نينوى الحالي.

وحسبما جاء على لسان منير بشير نفسه، فإن جده هذا لم يكن فقط وارثا لهذا التراث العائلي الموسيقي الإنشادي الغنائي وفي عزف العود، بل كان أيضا مفكرا ذائع الصيت مشـهودا له بالمتانة والكفاءة والمعرفة، وكانت مؤلفاته مشهورة في المنطقة، و اسمه مازال عالقا في ذاكرة مسنّي أهل الموصل.

وبشـير عبدالعزيز، أبو الأخوين جميل ومنير بشـير، كان جميل الصوت حسنه يعمل شماسـا في الكنيسة ويقيم القداس. ومن حسـن حظ جيل هذه العائلة أنه شهد عصر انفتاح بين كل الطوائف، كما شهد، وهذا هو الأهم، بداية زوال السمعة السيئة عن الموسيقيين والمغنين، الأمر الذي دفع ببشير عبدالعزيز الأب وشجعه على ممارسة الغناء الدنيوي إلى جانب الغناء الديني، يصاحبه عدد من موسيقيي الموصل يحدوهم جميعا همّ المحافظة على الغناء الأصيل المتقن وردّ الاعتبار إليه.

سكن بشير عبدالعزيز مع زوجته في مدينة الموصل، ورزقا ببكرهما جميل بشير في العـام 1921، ويحمل أولادهما أسـماء عربية دارجة متبوعة باسـم قديس من القديسين.

بدأ بشـير عبدالعزيز يعلم أولاده العزف على العود، وهو أمر طبيعي في عائلة عربية نذرت نفسـها للموسيقى، فتعلم جميل ومنير العزف على العود، بينما تعلم أخ ثالث لهما، يدعى فكري، العزف على الكمان، وأصبح عازف كمان إفراديا وتزوج

من عازفة بيانو. وقد بدأ منير بشــير تعلــم العزف على العود وله من العمر خمس سنوات يرافقه أخوه الأكبر جميل، وصنع له أبوه عودا على مقاسه كان منير يحمله معه إلى المدرسة.

جميل بشير (1921 - 1977)

تدرب جميل بشــير على العود بإشراف محيي الدين، وتعلم العزف على الكمان الغربي على يد عازف الكمان الروماني ساندو آلبو Sando Albo. وقد اشتكى جميل بشــير من أنه أنفق ســنوات طويلــة في التعلم على الكمان والتــدرب عليه. والأمر الذي لا شك فيه هو أن تدرب جميل كان على آلة الكمان الغربي بتقنياتها الغربية، وعلى آلة العود بتقنياتهــا القديمة الجديدة، وهذه الازدواجية في الأنظمة والمناهج الموســيقية غربيها وشرقيها كونت عنده ثقافة موســيقية واســعة، وأســلوب عزف متميز، وحســا جماليا لحنيا ارتجاليا، ومقدرة كتابة موسيقية يحسد عليها ولم تسنح لغيره من الموسيقيين في عصره[28].

عبر الشريف محيي الدين في العام 1941 عن تفضيله الواضح لأفضل تلميذ أثير عنده، جميل بشــير، فأهداه عوده الشخصي. وتعني هذه اللفتة أن الشريف محيي الدين كان يعتبر جميل بشــير نظيرا له حســب الأعراف الشرقية، وسرعان ما جعل منه مساعدا أولا له.

وإذا ما قارب محيي الدين العبقرية فإن جميل بشير يمثل الموهبة والتمكن من الموســيقى[29]، فقد كان، كما أسلفنا، أول طالب في معهد الموسيقى ببغداد[30]، وتبوأ مركز الصدارة بين الجيل الأول بفضل كفاءته واســتعداداته وجدارته واقتداره، ولم يتمكن أحد من مجاراته ومحاكاة أسلوبه في العزف على العود[31]. غير أن جميلا كان خاضعــا أيضا لمرحلة التأرجــح والتخبط التي كانت تعصف بالثقافة العربية في الثلاثينيات من هذا القرن.

بقي الوســط الفني الموسيقي المتميز الفذ حيا نشطا في معهد الموسيقى ببغداد حتــى العام 1948، وهو العام الذي عــاد فيه الشريف محيي الدين حيدر إلى تركيا مكلــلا بآيات التقدير والمجد اللذين يســتحقهما. تزوج في العــام 1950 من المغنية التركية صفية آيلا Safiye Ayla، وتوفي في إسطنبول في العام 1965.

بعـد أن ترك المعلـم المعهد في بغـداد في العام 1948 كلف أخـاه بإدارته، ثم خلفه البريطاني جانكينز Jankins. وكان يؤم المعهد بانتظام أسـاتذة أتراك ليدرسوا فيـه تقنية العزف على العود، ونذكر من هؤلاء الأسـاتذة: جينوتشـين تانره كورور Cinuçen Tanrikorur، وحلمـي ريـت Hilmi Rit، ومسـعود جميل Meshut Cemil وتشيفديت تشوغلا Cevdet Cogla.

دخل جميل بشـير المسـلك الوظيفي الحكومي إلى جانب التعليم، فقد عين مفتشـا للموسيقى، ومديرا لقسم الموسـيقى في الإذاعة العراقية. ويبدو لناظرينا الالتـزام الوظيفي الإداري هذا غريبا وغير متوقع من فنان مبدع كجميل بشـير. أصبح في العام 1951 رئيسـا لقسم الموسيقى في أكاديمية الفنون الجميلة، وطبق فيـه طريقة جديـدة لتعلم العود، كما أسـس في الوقت نفسـه معهده الخاص للموسـيقى، وربما قام بهذا المشروع بالتعاون مـع أخيه منير. كانت أمور المعهد خلال عامي 1956 و1957 تسـير سـيرها الحسـن، غير أن طابعـه الخاص جعل منه معهدا مكلفا ماديا. وكانت العائلات العراقية الميسـورة تفضل آنذاك إرسال أولادهـا إلى أوروبا ليدرسـوا الطب أو الاقتصاد والتجارة ليحصلوا على شـهادات يضمنـون بها مسـتقبلا لهم عند عودتهـم إلى العراق. وسرعان مـا أقفل المعهد الخاص أبوابه.

ما من موسـيقي محترف في تلك الفترة إلا وتتلمذ على يد جميل بشير. كانت سمعته الفنية عطرة، تشـهد له بالمتانة والكفاءة، في مجتمع كان التنافس الفني والإنساني فيه الباعث والمحرض على الدسائس والنمائم والمشاحنات اليومية. وكان جميل بشير مترفعا يفتن من حوله بموسيقاه وعوده وموهبته وبساطته وبشاشته.

مـا الآفاق التي كانت متاحة آنـذاك لفنان مبدع كجميل بشـير خارج إطار الوظيفة الرسـمية والإدارية؟ كانت إذاعات المـشرق العربي تبث له أعمالا، وكان وقتها مشـهورا ذائع الصيت. غـير أنه في ذلك الوقت كانت فكرة إحياء أمسـية موسيقية لعازف عود منفرد على مسرح وأمام جمهور عريض أمرا لا يخطر ببال. فكان جميل يحتضن عوده ليعزف في جلسات خاصة لعلية القوم. وعين في العام 1958 مديرا لقسم الموسيقى في الإذاعة والتلفزيون في العراق، غير أن الجمهورية الفتية في سنواتها الأولى كانت همومها غير هموم العازفين المبدعين الموهوبين.

نشر جميل بشير في العام 1962 طريقته الفريدة في تعليم العود في كتاب: «العود وطريقة تدريسه»، وذكر أنه أعدها وحضّر لها منذ سنوات خلت، عندما كان يدرس الموسيقى في أكاديمية الفنون الجميلة. وتعد هذه الطريقة في تعليم العود حتى يومنا هذا مرجعا وأنموذجا يحتذى، مستواها متين متقن الإعداد، صممها واحد من الموسيقيين العراقيين النادرين الذين يمتلكون معرفة نظرية موسيقية واسعة، ومهارة عملية في العزف على العود في آن معا. وما من شك في أن طريقة جميل هذه متأثرة إلى حد بعيد بطرق المعلم محيي الدين حيدر الذي أفاد جميل منه علما نظريا ومهارة عزف ليكمل المهمة من بعده.

وتكمن أهمية طريقة تعليم العود التي أعدها جميل بشير، مقارنة بمثيلاتها المتداولة في البلدان العربية، في أنه استأنس وأدخل واقتبس وتأثر بالطرق التركية، خصوصا طريقة العزف بالريشة المقلوبة المتبعة لتطوير تمكن اليد اليمنى ومهارتها في العزف. وطريقة جميل بشير في مجملها طريقة مخصصة للعازفين البارعين المتمكنين موسيقيا، نظريا وعزفا، ولمن يريدون تجاوز الدواوين الثلاثة في العزف على العود.

أحيل جميل بشير في تلك الفترة إلى التقاعد، وربما كان تقاعدا مبكرا وقتها سببه دسائس ومشاحنات ونمائم الوسط الفني العراقي. ثم أصبحت الحكومة تسأله العون والمشورة والنصح للاستئناس بخبرته، أو للإعداد لنشاطات موسيقية متميزة. ثم أوفد رسميا في جولة إلى تشيكوسلوفاكيا السابقة، وبلغاريا، والاتحاد السوفييتي السابق وعزف هناك في العام 1970 كونشيرتو العود مع الأوركسترا الذي ألفه بأسلوب الشريف محيي الدين. كما قام في العام 1973 بجولة في أوروبا عزف خلالها في بودابست، وبراغ، وفيينا، ولندن، وباريس، وميلانو. ولئن فقد كل سلطة رسمية إدارية وظيفية وقتها وأهمل بعض الشيء علاقاته العامة في أخريات حياته، فلقد ظل اسمه لامعا، وسمعته عطرة، وريشته فريدة، وأسلوبه في العزف على العود رائعا متقنا راقيا، زاوج فيه ببراعة بين حس الشرق العربي التركي وتقنية الغرب.

يُفصح أسلوب عزف جميل بشير ببلاغة عن الإصلاحات التي أتى بها المعلم الشريف محيي الدين حيدر في نظريات الموسيقى الشرقية وتربوياتها وفي العزف على العود. فقد كان المعلم يطمح ويهدف إلى تأهيل عازفي عود على مستوى

عالمـــي، عازفين متمكنين مجلّين مثقفـــين. وقد أبدع التلاقح الـــذي حصل بين هذا النهـــج التربوي الهجين الذي أتى به أســـتاذ عثماني وطلاب عراقيين أســـلوبا جديدا يســـتلهم مادته من منابع المقامات الشرقية الثرية التي لا ينضب معينها. فضلا عن المبادئ العالمية في التأليف والكتابة وأســـلوب العزف والارتجال بمســـتوى فني عال راق. ويضـــاف إلى هذا النهج الهجين العربي- الـــتركي- الأوروبي في التعليم والمبادئ والأصول الموســـيقية أسلوب تقني في العزف هجين هو أيضا، فقد برع جميل بشير، كما أســـلفنا، في العـــزف على الكمان الغـــربي، ونحن لا نقصد مقارنتـــه هنا بعازفي الكمان الإفراديين في الغرب، بل نريد أن نقول إن تعلمه وإتقانه العزف على الكمان الغربي دعّما ورسّخا تمكنه من العزف الآلي عموما، ومن معرفته الموسيقية الواسعة المتينة[32].

ما من شك في أن معهد الموسيقى ببغداد في عهد الشريف محيي الدين حيدر قـــد تبنى نهج التعليم من الناحيـــة التربوية بالمعنـــى الأوروبي. فقد كانت الطرق والمناهـــج الغربية تدرس في المســـتويات كافة، وقد أعطى هـــذا النهج أحيانا نتائج ممتازة، وكان الموســـيقيون الموهوبون قادرين على تنفيذ تمرينات صعبة، والتدرب حسب طرق تعليم فعالة[33]. وإذا كان الآخرون يشرعون في الارتجال سعيا إلى تمثل روح المقام الذي يرتجلون فيه، فإن جميلا كان يبدأ أول ما يبدأ بالتأكيد على تقنية العزف. والعازفون مجمعون كلهم على أن روح المقام عند جميل أكثر وضوحا وأبلغ تعبيرا عنده من غيره من بين جميع عازفي العود في عصره.

لقـــد أهّل معهد الموســـيقى ببغداد عازفي عود ومؤلفين موســـيقيين في آن معا لأنهـــم جميعا تتلمـــذوا على يد مؤلف عـــازف. وعندما تخرجـــوا في المعهد كانت تســـكنهم حمى التأليف والكتابة الموســـيقية التي اجتاحت الوطـــن العربي برمته في بداية القرن العشرين. كتب جميل بشـــير دراســـات للعود Etudes ومقطوعات «كابريس» Caprices وســـماعيات ولونغات بأســـلوب تركي عربي في إطار موسيقى النخبة الراقية. لقد شهدت بغداد حلقة عود شرقي على مستوى تقني رفيع، غير أننا لم نجد ذكرا لها ولا لأعلامها ومبســـيرتهم في المؤلفات الكلاسيكية النظرية الموسيقية التي تعد مرجعا في الموســـيقى العربية، فقد أغفلت هذه المراجع ذكر تجربة هذه المدرسة، على الرغم من فرادتها وعراقتها وأصالتها، إغفالا تاما[34].

ذاع صيت معهد الموسيقى ببغداد خلال الفترة الواقعة بين عامي 1935 و1960 واشتهر أمره، وعزا الأخوان جميل ومنير بشير ذلك إلى نجاحاتهما الشخصية وأنشطتهما فيه، وفي هذا غلو وإسراف في المبالغة، فالنجاح الذي تحقق على صعيد المؤسسة ككل لا يمكن أن يكون مرده شخصين اثنين فحسب.

منير بشير (1930 - 1997)

لولادته قصة طريفة، فقد حدث لوالدته التقية أن فقدت طفلا صغير السن، ولم يثبت لها بعد ذلك حمل، فسعت تقى وورعا مشيا على الأقدام حتى دير مار متى، وهو دير قديم بني في القرن الرابع ويقع في منطقة جبلية شمال غرب الموصل. ابتهلت الأم للقديس وتضرعت إليه ونذرت له إن هو مَنّ عليها بطفل ذكر سليم معافى قوي البنية أن تسميه متى وأن تضع في أذنيه، عرفانا بالجميل، قرطين حتى يبلغ العاشرة من عمره. وكان لها ما أرادت، وولد منير وحمل اسما آخر هو متى وثقبوا أذنيه ووضعوا فيهما قرطين. وقد سبب له هذا سخرية من حوله وتهكمهم وتندرهم عليه وغمزهم ولمزهم، فخاض معهم مشاحنات يومية ومعارك، ويبدو أنه تعلم منذ ذلك الحين القتال والعراك كي يفرض على الآخرين احترامهم له وإصغاءهم إليه[35].

تتمتع مدرسة بغداد، ونجلاها الأخوان جميل ومنير بشير، بمستوى تقني وفني رفيع، أعلى بكثير من المستوى الذي كان سائدا ومعروفا آنذاك. فإذا ما استمعنا سريعا مستعرضين ارتجالات عازفي العود الهواة في القرى والأرياف والمدن فإننا نلاحظ أن ارتجالاتهم هذه تخلو من الإبداع، إلا فيما ندر، وأنها في معظمها انتحالات ومحاكاة وتقليد لما يذاع في الإذاعة والتلفزيون.

يقول منير بشير في أستاذه محيي الدين: «... عندما كنت في الثامنة من عمري لحنت عدة مقطوعات وكنت لأزال طالبا في المعهد الموسيقي ببغداد، وكنت متأثرا بأستاذي الموسيقي المرحوم الشريف محيي الدين حيدر الذي كان يعد أحد أكبر عازفي العود في ذلك الوقت. المرحوم محيي الدين كان فنانا ورساما وتتلمذت عليه مدة ست سنوات...»[36].

ما يستوقفنا في هذا القول أمران اثنان، أولهما: أن منير بشير كان في المعهد الموسيقي وله من العمر 8 سنوات، وكان يؤلف الموسيقى وهو في هذه السن المبكرة، ثانيهما: أن فترة تتلمذه على «المعلم» دامت ست سنوات.

بعد أن تخرج منير في معهد الموسيقى ببغداد لم يكن ذائع الصيت، فقد كانت شهرة أخيه جميل وأسلوبه في العزف على العود وتمكنه المجلّي من آلته تطغى على كل من حوله من عازفي العود، فضلا عن أن ظلال أبيه بشير عبد العزيز مضافة إلى ظلال أخيه جميل قد عتّمت عليه وأخرجته من دائرة الضوء. وقد بدأ منير مسيرته كعازف عود بعزف أعمال مع أخيه جميل مكتوبة لآلتي عود، وكان يصاحبهما أحيانا عازف ناي[37].

لقد خرج منير من حلقات النخبة السمعية ليدخل في نهاية المطاف في الحركة الثقافية الوطنية. وقد اختط لنفسه منذ البداية هدفا لم يحدْ عنه هو معارضة التجاوزات التي حصلت وتحصل في الموسيقى العربية، ومحاربة الفوضى والتزلف إلى الجمهور. الجدير ذكره هنا أن محيي الدين وجميل بشير قد اشتهر أمرهما من دون أن يخوضا معارك، بينما كان على منير بشير أن يخوض الكثير منها لكي يثبت فيها نفسه وشخصيته الموسيقية. ونحن هنا نولي اهتماما خاصا لصبر منير بشير ودأبه وكتاباته ولقاءاته وأقواله وحفلاته وتسجيلاته لأن مسيرته الفنية تصور بحق وتمثل الصلة الوثيقة بين حياته واستمرار فنه وتألقه من جهة، وبين الفن والمجتمع عموما من جهة أخرى، وكيف تجاوز حلقات النخبة السمعية، كما أسلفنا، ليدخل عن سبق إصرار وتصميم في دائرة ثقافة وطنية عريضة.

حُرّر معظم السرد السيري عن منير بشير لينشر في الصحف والمجلات، وليملأ أغلفة الأسطوانات وكتيبات برامج الحفلات الموسيقية التي كان يحييها. وهي تستند في مجملها إلى تصريحات أدلى بها منير بشير بنفسه، كما تستند إلى ما يتناقله الصحافيون فيما بينهم ويتناقله بعضهم عن بعض، وفي أحايين كثيرة من دون لقاء الفنان نفسه أو التحاور معه، وربما أطلقوا العنان لمخيلاتهم أحيانا ولتأويلاتهم أحايين أخرى فجرت أقلامهم في سرد أشياء من دون تدقيق وتمحيص وتوثيق.

قبل تمكن منير بشير من أن يصنع لنفسه اسما ويختط نهجا وأسلوبا، من الضروري أن نسلط الضوء على مواهبه الأصيلة ونتتبع تأهيله الموسيقي المتين. فخلال سنوات طويلة، من بداية سني حياته الصعبة حتى دخوله جو لبنان الموسيقي الثقافي في العام 1972، كان منير يعد نفسه ربيبا لمدرسة العود البغدادية، وينسب نفسه إلى المعلم الشريف محيي الدين وإلى أخيه جميل.

وعن آلة العود وطريقة تعلم العزف عليها، قال منير في مقابلة صحافية أجريت معـه: «... فيـما يتعلق بآلة العود نحن بحاجة تحديـدا إلى مناهج جيدة في تعليم العزف عليه، وبحاجة إلى عازفين مهرة. أعد الأستاذ محيي الدين حيدر منهجا مهما لهذه الآلة، والأسـتاذ جميل بشـير أيضا. وأنا شـخصيا بصدد إعداد طريقة لتعليم العـزف على العود...»[38]. كما أجرى الصحافي اللبناني حسـين شـهاب في أبريل من العـام 1971 حوارا مـع منير يقول فيه: «... بعد أن انتهيت من دراسـتي في العود عينـت أسـتاذا في أكاديمية الفنون الجميلة. كان عمري وقتهـا 16 عاما، وكنت أول أسـتاذ يعين في هذه السـن [39] في المعهد...»[40]. ومن قـراءة المقال الذي يتضمن الحوار نلمس إحسـاس منير بأن الأسـاتذة الأجانب كانوا يعاملون في المعهد أفضل مـما كان يعامل هو به، حسـب مقولـة «مزمار الحي لا يطـرب». وقد دفعه هذا إلى الاعتـكاف والانكباب على العمل. كـما نلمس مرارته من أن بلده لا يحترم الفن والفنانين. وكان زملاؤه الأساتذة يسخرون منه ويسعون إلى النيل منه. وقال في المقال السـالف الذكر: «... كان القيمون على الإذاعة يجهلون ويزدرون الموسيقيين العرب. ومنذ ذلك الوقت كان كل عمل من أعمالي يصور جزءا من قصة حياتي...».

في العام 1953 سافر منير إلى إسطنبول، واستقبل فيها استقبالا حارا، وعزف على مسرح إذاعتهـا. ولا نعرف إذا كان منير التقى أسـتاذه محيي الدين هناك. وخلال رحلة عودته في صيف العام نفسـه مر عبر بيروت وسـجل فيها عملين فولكلوريين لبنانيين جميلين مع فيروز هما: «هيك مشـق الزعرورة»، و«يا حلو يا حلو يا قمر»، نسـمع فيهما عزف عود راقيا. وكانت هذه هي المرة الأولى التي يتدخل فيها العود واضحا ظاهرا في أغاني فيروز.

عـاد إلى بغداد في العام 1954، وعين في العام نفسـه مديرا للبرامج الموسـيقية ومخرجا في الإذاعة والتلفزيون، وكان وقتها نقيبا للموسيقيين. وفي العام 1955 افتتح في بغداد معهدا موسيقيا خاصا به بفرعيه في الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية. وظل المعهد مشرعا أبوابه حتى العام 1958، إذ اضطر منير إلى لإغلاقه إفلاسا. وكان في صيف العام 1957 قد تأبط عوده وسـافر إلى إنجلترا، واقترحت إذاعة لندن عليه تسـجيل بعض الأعمال فسجل في سحابة شـهر من الزمن ست ساعات من العزف على العود المصاحب.

وخلال صيف العام نفسه، وفي طريق عودته إلى بغداد، مر بباريس، فاقترحت هيئة الإذاعة والتلفزيون عليه أن يسجل لها، فسجل عشرة تقاسيم على العود في أستديوهات الراديو والتلفزيون الفرنسي- القسم العربي.

في العام 1960 ترك منير بشير العراق متجها إلى بيروت وبقي فيها حتى العام 1973. وقد سجل في عام وصوله إلى العاصمة اللبنانية أسطوانة لشركة فيليبس عنوانها Oriental Strings، غير أن هذه الأسطوانة، وحسب رأي منير نفسه، لا قيمة تذكر لها من الناحية الفنية[41].

خلال فترة وجوده في بيروت أثار منير بشير حملة صحافية حول الموسيقى العربية وضرورة تحسين أوضاعها وعناصرها وظروفها لجعلها موسيقى عالمية، وقد تلقى ردودا كثيرة على حملته هذه من موسيقيين أفذاذ أمثال رياض السنباطي ومحمد القصبجي وكمال الطويل وغيرهم كثر. والمتتبع للأقوال والتصريحات الكثيرة التي أطلقها منير يلمس اهتمامه بالعالمية التي أثارها في حملته، كما يلمس أيضا ميله الواضح إلى الغرب وهو في غمرة دفاعه وتحمسه للموسيقى الشرقية، وقد ذكر ذلك في أكثر من موضع خصوصا عندما زار أستديوهات هيئة الإذاعة البريطانية BBC. لقد وقع منير أسير سحر الغرب وتنظيمه وهو محق في ذلك. كما تتردد على لسانه كثيرا كلمة «أول»، و«أول من» عندما يتحدث عن نفسه، وهي ليست نرجسية بحد ذاتها وإن كان منير، شأنه شأن الكثير من الفنانين، نرجسيا بطبعه، بل ربما كان مرد ذلك أنه عانى الأمرين في الماضي من أن الآخرين كانوا يعتبرونه بعد «المعلم» الشريف محيي الدين، وبعد أخيه جميل، أي إنه عمليا كان الثالث في الترتيب وليس الأول كما كان يطمح ويريد. وقد لفت نظرنا أن الباحث الفرنسي جان كلود شابربييه قارن منير بشير مرة أو مرات بالمغني الملحن العباسي زرياب الذي أراد في القرن التاسع أن يكون «الأول» في بلاط الخلفاء العباسيين، وما كان له ذلك لوجود أستاذه إسحاق الموصلي، وما كان زرياب يطيق وجود أستاذه فأراد مطاولته في البلاط فلم يتمكن من ذلك، فآثر الرحيل إلى مكان آخر يكون له فيه ما يريد. ويبدو أن منير بشير كان يعز عليه أن يكون الثالث بعد محيي الدين حيدر، وبعد أخيه جميل[42]. وكان يتوق فعلا، كما نلمس ذلك جيدا من سيرته الفنية الذاتية، إلى أن يصبح «الأول». كما وصفه شابربييه بالسندباد، وهذا برأينا وصف

حق، فالمعروف عن منير عشــقه للترحال والســفر خصوصا إلى أوروبا التي عشــقها لأسباب كثيرة، أولها لأنها قدّرته وقدّرت فنه وأحسنت الاستماع له.

عــاد عازف العود الأول «المعلم» الشريف محيي الدين حيدر إلى تركيا. وتربع عازف العود الثاني جميل بشــير على عرش الشــهرة في بغداد كأحســن عازف عود. وآثــر عازف العــود الثالث المنفى على طريقــة زرياب، فتأبط عــوده وارتحل إلى بودابســت، وقرر أن يتابع دراســته العالية في الموســيقى في بودابست، وأن يحيي حفلات موسيقية منفردا على العود. واستطاع منير أن يمضي في الاتجاهين معا ولكن ليس بقدر الإجادة التي كان يطمح إليها. وأول صعوبة واجهها في بودابست لمتابعة دراسته العالية كانت مسألة معادلة الشهادات. كما أنه رفض أن يعزف على البيانو أمــام لجنة القبول، وعزف أمام اللجنة المحكمــة مقطوعته «حيرة»[43]. وقد هنأته اللجنــة عليها وقبلته طالبا في قســم الأبحاث الموســيقية الفولكلورية في أكاديمية العلوم، وبقي فيه ثلاث ســنوات، وقدم فيه بحثا كامتحان قبوله عنوانه: «دراســة موســعة في الموســيقى العربية العراقية وصلاتها بالموســيقى السريانية والبيزنطية والفارســية والكردية». وقد اســتقبله المؤلف الموســيقي الكــبير كودالي Kodály (1883 - 1967) اســتقبالا حارا وشــجعه وآزره واضعا تحت تصرفه كل الإمكانات اللازمة لأبحاثه الموسيقية[44]، ويبدو أن منير بشير قد دفع ثمن تتلمذه المتأخر هذا. فعندما كان في الثلاثين من عمره وجد نفسه يسكن في مهجع مؤثث بأسرة طابقية في مكان يغص بطلبة صينيين يأوون إلى فراشــهم في الســابعة مســاء لينهضوا منه في الخامسة صباحا ويمارســون الرياضة فور استيقاظهم ويقرأون مؤلفات سياسية بصوت عال[45].

كان منير في بودابســت يعد رسالة دكتوراه في علم الموسيقى، إضافة إلى تكليفه بإلقاء محاضرات وتدريس الموســيقى الشرقية. وكان يؤكد دوما على الطابع العلمي الأكاديمي الجامعي لنشاطاته الموسيقية، وكان يطيب له أن يقول دوما إنه يبحث في الموسيقى بإشراف المؤلف الموسيقي الكبير كودالي Zoltan Kodály.

في هــذه الفترة، أظهــرت الصحافة العراقية بعض اهتمام بنشــاطات منير بشــير بعــد أن أصبح عالما وناقدا موســيقيا، ولأنه يدرس المقام العراقــي في أكاديمية العلوم ببودابست[46]، وبمناسبة إرساله مقالا عن الموسيقي الهنغاري بيلا بارتوك Bartok [47].

حفلات وجولات فنية

في العام 1967 استقر منير وعائلته في بيروت، وكانت وقتها المدينة المثالية لكل منفي عربي ولكل فنان يسعى إلى مواكبة التطور الديناميكي اللبناني القائم على خلفية شرقية وتكنولوجيا غربية. وبقي في بيروت مع عائلته حتى العام 1973، عام العودة إلى العراق. كان يحتضن عوده كل مساء ليعزف لأصدقائه الخلص، وكان من بين المواظبين المتذوقين لعزفه وأسلوبه وموسيقاه اللبنانيان فيليب عكراوي وسنحاريب توما والسوري لؤي الجندي. كان المشرق العربي وقتها نهبة للأغنيات الخفيفة الدارجة والأوبريتات، وكانت أذنه صماء عن عود منير. كان وضع منير في هذه الحمأة متأرجحا غامضا، فقد كان في لبنان وقتها فريقان من الموسيقيين الشباب، أحدهما متشيع للموسيقى الكلاسيكية السيمفونية الغربية مناصر لها متحمس، وفريق ثان متحزب للموسيقى العرقية الفولكلورية التي يعزفها فنانون أقل علما وثقافة وشأنا من منير بشير. ولم يكن لمنير بين هذين الفريقين موطئ قدم.

شارك منير في مهرجان الموسيقى الدولي في فيينا العام 1959، وأحيا في العام 1960 أمسيات موسيقية على العود في برلين وبلغراد وبودابست وبراغ وصوفيا وموسكو[48].

ألقى منير محاضرات في الموسيقى في دمشق، كما أحيا فيها بعض الحفلات، كما تؤكد ذلك مقالة منشورة في «الأيام» السورية في عددها الصادر في 6 سبتمبر 1962، ويبدو أن دمشق[49]، المدينة التقليدية المحافظة، كانت المدينة العربية المشرقية الأكثر تحفظا وترددا إزاء فن الأخوين جميل ومنير بشير[50].

في 18 يونيو 1965، أحيا منير بشير حفلة موسيقية على عوده على مسرح جامعة بودابست، عزف فيها بعضا من أعماله الخاصة، وبعض الأعمال الغنائية العراقية، وأعمالا للشريف محيي الدين وللتركي مسعود جميل Meshut Cemil. ورافق على عوده المغنية الهنغارية ماريان كوروسي Marianne KOROSI وهي تغني «البنت الشلبية»، و«يمه»، و«آه يا زين». ولم يتخلل هذه الأمسية أي تقسيم منفرد على العود.

قضى منير صيف العام 1965 في لبنان، والتقى هناك بصحافيين أثار معهم موضوعات كان يرددها باستمرار كانت همه الشاغل تتناول عالمية الموسيقى العربية، والتعامل معها بطريقة علمية دقيقة، وعبر عن همه الشخصي في أن يحتل

مكان الصدارة بين عازفي العود في الوطن العربي. كما ندد بالتهاون والهبوط العام في التأليف الموسيقي العربي وفي العزف في المشرق العربي، وحمل مسؤولية هذا الهبوط وهذه الرداءة إلى «مافيا» الإعلام[51].

أول حفلة عزف اشترك فيها منير بشير أمام جمهور أوروبي كانت في جينيف، في يـوم الجمعة الرابع من يونيـو 1971 في قاعة باتينو Salle Patino. وقد صدرت في أسطوانة بعنوان: «أمسية موسيقية في جينيف، عود منفرد»[52]، منير بشير.

ثـم أقيـم في الدنمارك مهرجان الموسـيقى الفولكلورية مـن 18 إلى 25 يوليو 1971، عزف فيه منير بشـير بصحبة العازف الهندي رافي شنكر «عود وسيتار»[53]، وقد سـبق لرافي شـنكر أن سـجل أسـطوانة مع عازف الكمان يهودي مينوهين Yehudi Menuhin.

بدأ السرد السيري عن منير بشير في لبنان في العام 1971، وكان وقتها عازف عود مجهولا مغمورا غير مسـموع، أساءوا فهمه وتحليل فنه وتجربته، وكانت هذه أكثر مراحل حياته الفنية حرجا وضيقا. والزخرف الذي أحاطت الصحافة اللبنانية به منير بشـير بعد ذلك، وبعضه من صفات الكتابة الصحافية التجميلية الملحمية في بلادنا، مكتـوب بنَفَس عاطفي تجميلي. وما كانت الصحافة وقتها تقصد الكذب وافتعاله، بل كانت تسـعى إلى إضفاء جمالية على الواقع ربما تكون مسـتمدة منه، بيد أنها قـد تخرج عن الواقع لتكذب عن غير عمد، ونحـن، على رغم تقديرنا العميق لفن منير بشـير ولشـخصه، لا نجد، في مثل هذه المقالات المرتجلة الضحلة، بعدا علميا موضوعيـا ناقدا بالمعنى العلمي للنقد الـذي لا يقصد تجريحا أو مديحا بل تقويما وتقييما.

ونسوق مثالا عن نهج الصحافة العربية في الكتابة عن الفنانين، الحفلة الشهيرة التي أحياها منير بشير في قصر فرساي Palais de Versailles في فرنسا يوم 18 يونيو 1971. يومها عدت الصحافة العربية هذا الحفل فتحا جديدا في الموسيقى العربية، فأوسعوا له في المديح وكالوه جزافا وعن غير علم ودراية، وحتى من دون أن يحضروا الحفل أو يسـتمعوا إلى تسجيل له. ولا يخفى على أحد هذا النَّفَس العاطفي الذي تحيط به الصحافة فنانينا بهالة بعضهم يسـتحقها، وإن كانت فيها مبالغة وشطط، وكثيرون ممن كتب ويكتب عنهم لا يرقون إلى المستوى.

نلمس هذا النَّفَس المدائحي من عنوان مقالة نشرت في ملحق جريدة «الأنوار» ببيروت في 15 أبريل 1975 بقلم جورج خوري، وعنوانها: «أكبر عازف عود منذ النبي داوود». فما الذي أدرانا أولا أن النبي داوود كان عازف عود ممتازا أو عازف عود أصلا إن لم يكن ذلك من قبيل الأسطورة الملحمية؟ ثم إننا لا ننكر أن منيرا كان عازفا مجليا، لكن ألقابا مضحكة من هذا القبيل، لا دخل له هو فيها، ليست من مصلحته في شيء، فالمبالغة والإفراط في المديح ذم وتقريع. ثم كيف أضاع الأستاذ خوري صاحب المقال، في طريقه الطويل المغامر من داوود حتى منير، عمالقة عود مثل الشريف محيي الدين وجميل بشير وجميل غانم وهما يفوقان منيرا؟

سجل منير بشير في أستوديوهات O.R.T.F. في باريس، أسطوانة بإشراف سيمون جارغي Simon Jargy، وكانت كلها تقاسيم على مقامات مختلفة[54]. الغريب في الأمر أن منير بشير، وبعد هذه النجاحات الأوروبية التي حققها، لم يعزف منفردا على عوده ولا مرة واحدة حتى ذلك الوقت، لا في بيروت ولا في دمشق ولا في القاهرة[55].

وربما كانت أول أمسية يحييها عود بمفرده في الوطن العربي هي الأمسية التي أحياها منير بشير في 18 ديسمبر 1972 على مسرح مهرجان بعلبك في بيروت. وقد مهد المنظمون لهذه الأمسية بحملة دعائية وإعلامية واسعة نشطة عن منير بشير، وعن حياته وأسلوبه في العزف على العود، وعن العود الشرقي ومستقبله، وعن المقام والتقاسيم. وقد أكدت الصحف والمجلات الصادرة في بيروت كلها[56] أنها أول أمسية موسيقية يحييها عود بمفرده على مسرح عربي.

لقد تأتّى لمنير أخيرا أن يكون «أول» من يحيي أمسية عود منفرد في الوطن العربي.

وصل منير بعد لأي وعناء إلى تحقيق شيء مما يصبو إليه، وهو أن تحتل الموسيقى الجادة مركز الصدارة في الحياة الموسيقية العربية إعلاما وجمهورا، فأصبح له سامعوه المختصون، كما فهم المهتمون بالموسيقى وشؤونها ما يصبو إليه، واستبانوا كنه حركته ولمسوا طموحه الشخصي والموسيقي. كما تتبع الصحافيون أخباره فنشروا أفكاره ونقلوها ورددوها من بعده. وهو بعد أن تكرس له اسمه وتدعمت شهرته، واجه التخلف الثقافي الذي يهيمن على الوطن العربي عامة، وندد بالفرق الموسيقية التي تدعي أنها تنشر التراث والفولكلور، وهي جاهلة ليست عارفة به ولا عالمة بخوافيه وأصوله وروحه، كما ندد بعدم احترام الفنان في المجتمع[57].

كيف كان العراق ينظر إلى ابنه الموهوب المنفي المتنقل بين أرجاء أوروبا ولبنان؟[58].

نشرت مجلة «الفكر الجديد»، في عددها الصادر في بغداد في 22 أكتوبر 1972 مقالة تشرح بإسهاب للقراء العراقيين أهداف منير بشير وإسهاماته في الموسيقى، وهجومه على هبوط الموسيقى العربية التجارية وهوانها وابتذالها[59]، وأعلن فيها أنه ألّف قطعة موسيقية بعنوان «غلغامش» ستقدم في مهرجان بعلبك في أغسطس 1973. كما أعلن عن أسطوانة «موسيقى غجرية على العود» كأنه يريد أن يثأر من مطر محمد[60] ومن البزق في آن معا.

كان يحز في نفس منير كثيرا ويؤلمه أن الاعتراف به وبموهبته وبفنه في الوطن العربي جاء بعد اعتراف الغرب به بكثير، بل لنقل بصراحة إن العرب نقلوا، وكما يفعلون فيما ينقلون اليوم، إعجاب الغرب بموهبة منير، أي أن العرب قد استوردوا هذا الإعجاب فأعجبوا به... لقد انقضى نصف حياة منير قبل أن يستسيغ العرب أسلوب عزفه وموسيقاه. ولعله صور مرارته هذه مرارا وهو يحتضن عوده. ومنْ أحس، ولو ضمنا، بما كان يعانيه منير من مسألة عدم الاعتراف هذه، يفهم فهما أعمق طريقة عزفه والنَّفَس الذي ينضح منها. ولا شك في أن للبنان فضلا كبيرا على منير، فهو لم يحتضنه في منفاه فقط، بل احتضن موسيقاه بنخبة لبنانية سمّيعة، وبصحافة نشطة فعالة كتبت عنه وتسقّطت أخباره ونشاطاته. ومن المفارقات التي تستحق أن نقف عندها، أن منيرا بعد أن فرض التراث الموسيقي الشرقي ذوقا وطابعا وأسلوبا ونهجا في أوروبا، بدأ يفعل ذلك في الوطن العربي، وبعد أن شق هذا التراث طريقه وترسخ موسيقيا وثقافيا وإعلاميا في أوروبا، كان عليه أن يسلك الدرب نفسه بين أهله، لكن الدرب في مضارب العرب أصعب مسلكا وأشد وعورة منه في أوروبا.

دعي منير بشير رسميا إلى العراق. وكان منير قد أحيا أمسية موسيقية على عوده في السفارة العراقية ببيروت بدعوة من السفير. لقد كان العراق آخر من اعترف بالعراقي الموهوب منير.

بيد أن منير قد تعرض في حفلة السفارة العراقية في بيروت لتقريع وانتقاد شديدين، فقد عاب عليه وجيه رضوان(*) لجوءه إلى تقنية غربية في عزف شرقي

(*) مؤلف وناقد لبناني، توفي في العام 2008.[المحررة].

يخلو، وفق قوله، من الإحساس والشاعرية، والروح التي تطبع التقسيم العربي. ولم يترك له من فضل في كل ما عزفه منير سوى فضل براعته التقنية ومهارته المجلوبة المستوردة. وأضاف صاحب المقال أنه لا يرى أن إحياء التراث العربي الموسيقي يمر من باب البراعة التقنية؛ لأن قيمة التقاسيم تكمن في روحها وإحساسها وليس في براعة عزفها[61].

دعت وزارة الإعلام العراقية منير بشير إلى العراق دعوة رسمية في الفترة الواقعة بين أبريل وحتى منتصف مايو 1973. وهيأت له الوزارة السبل ليلتقي بالأوساط الفنية والتربوية الموسيقية في العراق، وعهدت إليه بدراسة وضع الموسيقى وتدريسها، وبإعداد برنامج إصلاحات تربوية موسيقية لرفع شأن الموسيقى الشرقية التراثية والفولكلورية، كما عينته الوزارة مستشارا فنيا لديها مكلفا بتطبيق خطة خمسية هدفها الإصلاح والتطوير.

لكن عودة منير بشير بعد ثلاث عشرة سنة من الهجرة والمنفى، وتهيئته الظروف والسبل له ليقوم، منذ أول يوم من وصوله العراق، بدور الخبير العارف بأمور الموسيقى وتدريسها وحالها وآفاقها وطموحاتها وما يجب عليه أن تكون، قد أحرج الموسيقيين العراقيين والأساتذة والموظفين القيمين على شؤون الموسيقى في البلاد. كثرة غالبة منهم كانت عادمة الكفاءة والموهبة فنيا وعلميا وثقافيا وإداريا، غير أكفاء في شغل المناصب الرفيعة التي عينوا فيها[62]. وسأستغرب جدا لو قيل لي إن منيرا لم يلق منهم، ولو ضمنا بغير علانية، عنتا ومماحكة وسلبية في الرؤية والتنفيذ.

في نهاية دعوته إلى بغداد، نظمت له وزارة الإعلام أمسية موسيقية في 7 مايو 1973، عزف فيها تقاسيم على مقام حجاز كار، وتنويعات على مقامات عراقية. كما عزف مقطوعة «الشرق في الأندلس»[63]. عاد منير إلى بيروت بعد أن أنهى مهمته القصيرة في بغداد، وعكف على كتابة تقرير عن مهمته الموسيقية وعلى إعداد خطة موسيقية خمسية.

عندما عاد منير بشير إلى بغداد بعد سنوات نفي طويلة كان يعد نفسه الموسيقي المنتصر في أوروبا ولبنان، سفير الموسيقى العراقية في غير العراق ومن دون سفارة. لقد طرح مسألة الموسيقى العربية مع غير العرب، ومسألة الموسيقى العراقية مع غير العراقيين. أما جميل بشير، الأخ الأكبر، فقد رفض أن يخوض في

متاهات وترهات الشـقاق مع الموسيقيين الآخرين، فآثر الصمت، على رغم أنه كان صاحب كلمة مسـموعة لدى الموسـيقيين العراقيين، ولدى أخيه منير الثائر المتمرد، في آن معا. ومما له دلالة كبيرة أن جميلا، في هذه الحمأة بالذات، قبل، بعد سلسلة لاءات، أن يسجل أسطوانة لمجموعة «أرابيسك» Arabesques[64] التي أشرف عليها فنيا وسجلها الباحث الفرنسي الأستاذ جان كلود شابرييه.

وبـدءا من أواخر العـام 1972، وبعد أن أصبح المستشـار الفني لوزارة الإعلام العراقيـة في بغداد لم تعد مقابـلات الصحافة عنه ومقالاتها بالكثافة نفسـها التي كانـت عليها من قبـل، بل حتى أنها فقدت طابعها المشـاكس الذي كانت عليه في سنوات المنفى. غير أن منير كان يعاود ظهوره في تلك الفترة من آن إلى آخر في لبنان.

وفي 21 يوليو 1972، سافر منير إلى أمريكا، وأحيا أمسية في كنيسة جامعة القديس توماس في هيوسـتن، وقد تحلق حوله الطلبة يسـتمعون لـه. والتقى هناك بنظير له إيراني يهتم بأمر الحفاظ على الموسيقى الإيرانية يدعى داريوش سافات Savat. وأحيا في العام نفسـه أمسـية في منزل السـفير العراقي في أوتاوا (كندا). ثـم انهالت عليه الدعوات من كل حدب وصوب من إسبانيا واليابان والدنمارك... وكانت في نفسه غصة من أن العرب كانوا يتجاهلونه تماما فلم توجه إليه دعوة من بلد عربي ليعزف فيه.

وقد نظمت له في بيروت أمسيتان في 25 و27 فبراير 1973 على مسرح مهرجان بعلبك. لقد كانت لمنير حلقة سمّيعة بيروتية تتسقط أخباره وأخبار عوده.

في العام 1974، كانت شـهرة منير بشير وسـمعته قد تكرستا في لبنان. لقد بدأ يـرسي دعائم أسـلوبه الجديد في العزف على العود منذ بدايـة صيف العام 1972. كـما أنه، وهذا بالـغ الأهمية في رأينا، قد فرض قواعد آداب الاسـتماع في أمسـية يتصدرهـا العود الخجول وحده مـن دون معاقرة شراب والتهام أطعمة، ومن دون عبارات تطيب واستحسـان واسـتزادة، ومن دون لغط وضحك وسمر وجدال. وفي مقـال نشر في بـيروت[65]، يذكر منير بشـير أنه زعزع الفكر الفنـي في لبنان ومعه مفهـوم الآلة العربية الإفرادية ومعهما المسـتمع، وأنه أثر في خمسـمائة شـخص حضروا الأمسـيتين اللتين أحياهما. وبعد عدة أيام أحيا أمسـية موسيقية على عوده في 9 أبريل 1973[66] على مسرح مهرجان بعلبك عزف فيها تقاسـيم حجاز كار كرد، وسيكاه، وصبا ونهاوند[67].

في العــام 1973 اتصــل المعهد الدولي للدراســات الموســيقية المقارنة في برلين الشرقية الســابقة بمنير بشــير عن طريق كريستيان بوخي Christian Poche، بعد ثماني سنوات من اتصال المعهد نفسه بعازف البزق الغجري السوري مطر محمد[68]. فاستشــعر منير فرجا بعد ضيق وطول انتظار، واســتبشر خــيرا لفكرة أن يعزف في برلين وبون.

في 10 أكتوبر عزف منير بشير في برلين تقاسيم على مقامات حجاز كار، فرحفزا وأوشــار. وعزف البرنامج نفسه في بون في 18 من الشــهر نفسه، لكن القاعة هذه المرة كانت فارغة، فقد اختطف منه الجمهور عازف العود الكردي ســعيد يوسف بأســلوبه الســهل. خرج منير كســير الخاطر من أمسيته الفاشــلة التي خلت من الحضور، فثأر لنفســه في الليلة ذاتها بأن عــزف في صالون الفندق الذي ينزل فيه، وأمام مختصين في الموســيقى مــن معهد كولونيا الذي كان يديــره وقتئذ ماريوس شــنايدر، فتوسط منير الباحث الموسيقي حبيب توما، وشابربيه وغونر وغيرهم[69] من الأســاتذة، وراح يعزف لهم خلاصة علمه وفنــه. وقد نقلنا هذه القصة المؤثرة المعبرة عن الأستاذ جان كلود شابربيه الذي حضر أولا الأمسية الفاشلة الخالية من الجمهور، ثم حضر جلسة الأساتذة المختصين في صالون فندق منير.

نظّــم الباحــث الموســيقي حبيــب تومــا، المتخصــص في الموســيقى العرقية Ethnomusicologue، لمنير بشــير عددا من الأمســيات الموســيقية في شهر أبريل 1974 عزف منير فيها في ألمانيا وسويسرا في مدن فرانكفورت، وميونخ، وبازل وزيورخ.

أدرج اســم منير بشــير في برنامج المهرجان الأول للفنون التراثية الذي نظمه بيت الثقافة Maison de la Culture في مدينة رن Rennes الفرنســية، والذي كان يديره الســوري شريف خزندار، في مايو 1974. وتعرف منير بشير في رن على عازف السنطور الإيراني مالك حســين، وكان مشاركا أيضا في المهرجان، فكرر، وهو الذكي الذي لا يفوت فرصة مؤاتية إلا ويفيد منها، ما جربه مع رافي شــنكر، وعزف مع الإيراني مالك حسين. عزفــت خلال التدريبات التحضيرية ثنائيات فريدة بين العود والســنطور، وبين صوت غنائي عربي يصاحبه صوت غنائي فارسي ترافقهما أحيانا آلة الدومباك الإيقاعية الفارسية.

قدمت الأمسية الأولى في مدينة رن الفرنسية يوم السبت 25 مايو 1974. وعلى رغم أن الحضور قد بدأ متحمسا مهتما بهذه التظاهرة الفنية المتميزة بيد أن كثافته

لم تكن على مستوى الحدث ككل. عزف منير تقاسيم على مقام شد عربان أتبعها بالمقامات العراقية، وبتقاسيم تركية الطابع وانتهى بعزف «بنجكاه»[70] عراقية. وما عزفه منير في هذه الأمسية قريب إلى حد كبير مما سجله على الأسطوانة الأولى من مجموعة «أرابيسك 1». وكان طابع عزفه في هذه الأمسية كلاسيكيا. أما الأمسية التي أحياها في اليوم التالي فقد قدمت في صالة أكثر حميمية من صالة الليلة السابقة مما مكن منير من أن يكون أقل كلاسيكية في عزفه. وقد رافق مالك حسين وهو يغني بالفارسية على مقام صبا حجاز. ثم اختتم أمسيته بتقاسيم حسيني بسته.

تبع الأمسية الثانية مباشرة نقاش مفتوح أجاب فيه الأستاذان: السوري شريف خزندار والفرنسي جان كلود شابربيه عن أسئلة الحضور. وفيما عدا حفنة من المختصين كانوا في القاعة فإن الحاضرين لم يكونوا يعلمون أن هناك موسيقى عربية حية على هذا القدر من الرقي والأصالة. وقد سجل الأستاذ شابربيه، وهو المولع بالتسجيل، هذه الأمسية، كما كان قد سجل من قبل، وأثناء التدريبات التحضيرية، ثنائي العود «منير بشير»، والسنطور «مالك حسين».

أول حفلة باريسية عزف فيها منير بشير أمام الجمهور كانت في 28 مايو 1974 في قاعة F.I.A.P الكائنة في شارع كاباني Cabanis في باريس. نظمها له شابربيه بالتعاون مع جمعيتي: فرنسا والبلدان العربية، والحدود الجديدة. ولا شك في أن هذه الأمسية كان لها وقع كبير في نفس منير، فهذه أول مرة يعزف فيها في باريس أمام الجمهور، وأول مرة تغص فيها القاعة بالمستمعين، وهو الذي تعود أن تكون القاعة التي يحيي فيها أمسياته نصفها فارغ أو أكثر... وقد عزف في هذه الأمسية التقاسيم المسجلة على أسطوانته «أرابيسك 1»، فبدأ بالمقام التركي العربي شد عربان، أتبعه بتحويرات طويلة متعددة على المقامات العراقية. وكان الحاضرون أوربيين وعربا، جاء الفريق الأول منهم ليتعرفوا وليستمعوا لموسيقى جديدة على أسماعهم، بينما جاء الفريق الثاني ليستمتع بموسيقاه، فراح يكيل عبارات المديح والاستحسان والاستزادة للعازف، وعطلوا على الفريق الأول إصغاءه واهتمامه بالاستماع لموسيقى جديدة وتذوقها. وهذه مسألة مازالت تحتاج حتى يومنا هذا إلى تنبيه وتربية فنية ووقت كي تترسخ في ذهن المستمع العربي. ويبدو أن مسألة حسن الاستماع هذه قد شغلت منير منذ بداياته الفنية،

لذا كان حريصا دوما على العزف في جلسات حميمية خاصة بمحضر من نخبة من المثقفين وأساتذة الجامعات.

لم يقتصر العام 1974 على النشاطات التي أسلفنا، فقد شارك منير في مهرجان موسيقي نظم في برلين الشرقية في أكتوبر 1974، ثم أحيا أمسية في مدينة أمستردام في 24 نوفمبر من العام نفسه عزف فيها تقاسيم على مقامات: حجاز كار كردي، سيكاه، شد عربان وراست. وأحيا أمسية في 26 منه في ميونخ، وأخرى في 28 من الشهر نفسه في برلين الشرقية. وختم عامه المثمر الملآن بالنجاح والحفلات المتلاحقة بأمسية أحياها على عوده حتى الساعة الثالثة صباحا في مدينة فرانكفورت في 16 ديسمبر 1974.

تميز العام 1975 بنقلة جديدة في مسيرة منير بشير الفنية. فقد أسس في هذا العام ثلاث فرق قوامها كلها ثلاثون فنانا، انتقاهم من ضمن الطلاب والمدرسين في المعاهد العليا للموسيقى في العراق. وشكل منهم الفرق التالية:

- فرقة جالغي بغداد للمقام العراقي بمغنيها الإفرادي: صلاح عبدالغفور.
- فرقة ريفي للغناء والإيقاعات الشعبية بمغنيها الإفرادي: سعدي الحديثي.
- فرقة التخت للموسيقى الكلاسيكية العربية بمغنيتها الإفرادية: مائدة نزهت.

ورافق منير الفرق الثلاث بعوده الإفرادي.

دعيت الفرق الثلاث إلى باريس في مطلع أبريل 1975 لتقدم عروضها فيها. ورافق المجموعة الدكتور صبحي أنور رشيد المتخصص في علم الموسيقى، كما رافقها مدير إداري يعنى بالشؤون المالية، فتفرغ منير لتدريب الفرق وقيادتها ولعزفه الإفرادي.

قدمت الفرق الثلاث عروضا ثلاثة في باريس، بدأتها بعرض في 5 أبريل 1975 في المركز الثقافي العراقي أمام جمهور من الجالية العراقية في باريس، ثم أتبعته بعرض في 9 من الشهر نفسه في قاعة مونبارناس Montparnasse أمام جمهور من العمال المهاجرين العرب في باريس. وفي الحادي عشر منه، وتحت رعاية سفير العراق في باريس، وعلى مسرح السفراء الذي سمي فيما بعد «فضاء كاردان» Espace Cardan، قدمت الفرق الثلاث عروضا أمام جمهور كبير من السفراء العرب وأساتذة الجامعات الفرنسية. كان أسلوب العرض أنيقا راقيا. وقد أبدع منير في ارتجالاته الإفرادية على العود، وكان أسلوبه من الناحية التقنية ممتازا.

غادرت المجموعة فرنسا متجهة إلى ألمانيا، وأحيت في برلين أربع حفلات لقيت نجاحا عظيما. وأحيت في بون حفلتين كانتا أقل نجاحا من الحفلات السابقة. وجرت هذه العروض في الفترة الواقعة بين 13 و20 أبريل 1975.

بعد ذلك شارکت الفرق في «المهرجان الثاني للفنون التراثية» في بيت الثقافة في مدينة رن الفرنسية. أفردت أمسية لكل لون من ألوان الموسيقى والغناء: فأحيت فرقة التشالغي البغدادي أمسية في 23 أبريل، وأحيت فرقة ريفي والعود أمسية في 24 منه، أما فرقة تخت فقد تفردت بأمسية 26 منه. لقد عرفت الأوساط الثقافية والإعلامية والفنية الفرنسية أن للعرب موسيقى فولكلورية وتراثية تقليدية كلاسيكية رفيعة المستوى[71].

عادت الفرقة بعد مشاركتها في مهرجان رن إلى باريس، وأحيت في كنيسة نوتردام دي بلان مانتو Notre-Dame des Blancs Manteaux في 27 أبريل 1975 أمسية روحية قدمت فيها أناشيد دينية موضوعاتها سريانية يصاحبها منير منير بشير على العود. أدت توشيحا إسلاميا بصوت صلاح عبدالغفور. كما أحيت الفرقة سهرة ودية قصيرة للطلاب العرب في المدينة الجامعية في 28 من الشهر نفسه أمام جمهور متحمس من الطلبة. ثم ارتحلت الفرق إلى أمستردام لتقدم فيها عروضا في الأول من مايو 1975 في معهد التروبيك أمام جمهور من المهتمين بالتعرف على الموسيقى الفولكلورية التراثية التقليدية العربية. ثم شكل منير من فرقة الجالغي والمغنين مجموعة مصغرة سافر بها إلى مدريد في يونيو من العام نفسه.

وهكذا انتهت جولة فنية ثقافية كبيرة شاقة لمنير ولطلابه وبعض الأساتذة غيروا فيها من المفهوم الذي كان سائدا في الغرب عن الموسيقى العربية، والذي مازال يعشش في أذهاننا نحن.

تُوج مجهود منير بشير في العام 1975 بتنظيم المؤتمر الدولي للموسيقى الذي عقد ببغداد في نوفمبر 1975. وكان من بين الأسباب التي دعت منير إلى تنظيم هذا المؤتمر اعتراضه على أن موسوعتي غروف Grove وفاسكويل Fasquelle قد أغفلتا ذكر مدرسة العود في بغداد، بل حتى تجاهلتا الموسيقى العراقية كلها. فقرر في العام 1974 أن ينظم مؤتمرا للموسيقى العربية في بغداد في أخريات 1975، وكان له ما أراد.

وفي مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، وتحديدا في العام 1953، تفاخر منير بشير بأنه عزف على عوده مع فيروز بطريقة تفوق غيره من العازفين، تصدر فيها بعـوده موازيا نديا لصوت فيروز، لكن الأخوين عـاصي ومنصور الرحباني، اللذين ضربـا حول فيروز نطاق أرض محرمة محاطة بمختلف أشـكال الخطوط الحمراء، سرعان ما أعادا تسـجيل أسـطوانة أغنيتي «هيك مشـق الزعرورة»، و«يا حلو يا حلو يا قمر» بعود عبدالغني شعبان للتخلص من طريقة عزف منير «المشاكسة»، فلم يألف الفنانون المغنون أن يكون الموسـيقي العازف نجما مسـتقلا إلى جانب الصوت النجم[72].

7

تأهيل الموسيقي الشرقي والمغني العربي المحترف

في الموسيقى الشرقية لا يمكن فصل الموسيقي عن معلمه الذي تتلمذ عليه. ورب سائل: أليست الحال هكذا أيضا في الموسيقى الكلاسيكية الغربية؟ ألا يُذكر في تراجم كبار الموسيقيين أنهم تتلمذوا في المعاهد العليا التي درسوا فيها في الهارموني على يد الأستاذ فلان، وفي الكونترابوينت على يد الأستاذ فلان؟ نعم، للمعلم في حياة الموسيقي تأثير كبير، وهو حتما كذلك في جميع الأزمان، لكن العلاقة بين الموسيقي الشرقي ومعلمه لها شأن آخر تختلف فيه عن نظيرتها في الوسط الموسيقي الكلاسيكي.

إن علاقة الموسيقي الكلاسيكي الغربي بأساتذته متشعبة تشعب اختصاصاتها، إذ لا يتتلمذ الموسيقي الشاب في المعهد على أستاذ واحد، حتى على مستوى السنة الدراسية نفسها، بل يتلقى دروسه الموسيقية على أساتذة

«إن مقارنة تُعقد بين تقسيم موسيقي شرقي تأهل تأهيلا تقليديا وآخر تخرج في معهد موسيقي تُظهر على الفور متانة الأول مقاميا وتمتعه بروح موسيقانا الشرقية ونكهتها ومزاجها تقسيما وعزفا»

كُثر وفق اختصاصاتهم التي تتفق ومضمون المادة التي يدرسونها. وحده معلّم الآلة الأساسية لا يتغير، فيواظب الطالب حضور دروس آلته على معلمه يتابعه في مراحل تمكنه التقني المتدرج وفق برنامج مرسوم يأخذ بعين الاعتبار الآلة الموسيقية وبرنامجها الأكاديمي.

أما العلاقة بين الموسيقي الشرقي ومعلمه فهي علاقة وحيدة الجانب يتلمس المريد خلال مراحلها خطى معلمه، يقلده فيها في كل شيء، ابتداء من أسلوب عزفه وانتهاء أحيانا بسلوكه، حتى إن بعض التتلمذ يتحول إلى علاقة تصبح أكثر من حميمة[1]، وأمثلتنا في هذا كثيرة سنسوقها تباعا كلما تطلب السياق ذلك.

لا يمكننا الفصل بين التعلم وعملية الإبداع في حالة تأهيل الموسيقي الشرقي. إذ إن جزءا كبيرا من عملية التأهيل قائمة على المحاكاة والتقليد عزفا أو غناء، ويدور المريد خلال فترة تأهيله، وربما أحيانا بعدها بقليل أو كثير، في فلك معلمه حتى ليُعرف المعلم بتلميذه. وكم من عازف طلع على جمهور عارف ليدرك منذ الدقائق الأولى أن عازف العود الجالس أمامه على المسرح تتلمذ حتما على الأستاذ فلان، لأن أسلوب المعلم واضح في أسلوب العازف. وفي بعض الحالات يكون التأثير سماعيا، بمعنى أن عازفا ما يمكن أن يكون قد تأثر بأستاذ ما عن طريق التسجيلات الصوتية أو المرئية التي عكف عليها متلمسا أسلوب المعلم مقلدا له محاكيا لطريقته في عزفه أو غنائه. فالإبداع إذن رهنٌ بالمعلم، على الأقل في أولى مراحله، لكن ليس مطلوبا ولا مرغوبا أن يكون المريد نسخة عن معلمه، فليس في هذا غناء ولا منفعة. وأن يدور التلميذ بداية في فلك أستاذه فهذا أمرٌ مقبول مفهوم شريطة أن تكون مرحلة يتجاوزها المريد بعدها ليخرج من دائرة معلمه، ويصنع لنفسه دائرة أخرى. عادل مأمون، وسعد عبدالوهاب، وصفوان بهلوان أجادوا إلى حد كبير في تقليد محمد عبدالوهاب. هم لم يتتلمذوا عليه، فعبدالوهاب لم يكن معلما بالمعنى الذي نريده في سياق بحثنا، بل هم تتلمذوا عليه بالاستماع والمحاكاة والتقليد. ولم يخرج الثلاثة من عباءة محمد عبدالوهاب.

الأمر إذن يتصل بتقليد الأنموذج. والأنموذج هنا هو المعلم الذي اختاره المريد[2] ليتتلمذ عليه. التعلّم الموسيقي الشرقي في العالم العربي عموما، وحتى نهاية القرن الماضي، كان يجري في إطار ضيق حميمي صغير، عائلي أو شبه عائلي. وأمثلة العائلات

التي يعزف فيها أفرادها آلات مختلفة أو يمتهنون الموسيقى معروفة شائعة لدينا[3].

التاريخ يقدم لنا أمثلة على ذلك، فعازف العود العباسي منصور زلزل كان يصاحب زوج أخته إبراهيم الموصلي، الذي أنجب موسيقيا آخر هو إسحق الموصلي، وملأت أخبارهما صفحات كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني.

ويمكننا في هذا السياق أن نذكر نوعا آخر من التأهيل شبه العائلي، وهذه الأمثلة شبه العائلية نقصد بها من تأهلوا في مؤسسات روحية مسيحية أو إسلامية، سواء في كورالات الكنائس أو ضمن حلقات الذكر والإنشاد الديني في المساجد. التكايا[4] في مدن الإمبراطورية العثمانية كانت هي أيضا مكانا لتأهيل المتصوفة والمنشدين والموسيقيين والدراويش الذين نطلق عليهم في بلادنا المولوية.

ينظر البعض إلى التعلم الموسيقي الشفاهي بالمحاكاة والتقليد على أنه طريقة قديمة غير صالحة، فالمعلم ليس أستاذا بالمعنى الأكاديمي ولا يحمل شهادة ولا يعتمد تعليمه أسسا ودروسا نظرية كما لا يعتمد عزفا من مدوّنة.. والأمر هو كذلك في الواقع، إذ إن كبار فنانينا تعلموا الموسيقى بهذه الطريقة وكان من شأنهم ما كان، والنهضة الموسيقية التي شهدتها مصر وسورية ولبنان في النصف الأول من القرن العشرين إنما قامت على أكتاف هؤلاء. ولا حاجة إلى أن نذكر هنا تراجم محمد عثمان وعبده الحامولي وسيد درويش ومحمد عبدالوهاب ورياض السنباطي وغيرهم كثير ممن تخرجوا في المدارس القرآنية. وقد أثبت الواقع حتى اليوم أن طريقة تأهيل الموسيقي الشرقي والمغني العربي التقليدية أكثر كفاءة مما يجري اليوم، إذ إن مقارنة تعقد بين تقسيم موسيقي شرقي تأهل تأهيلا تقليديا وآخر تخرج في معهد موسيقي تُظهر على الفور متانة الأول مقاميا وتمتعه بروح موسيقانا الشرقية ونكهتها ومزاجها تقسيما وعزفا. لكننا لن نبخس التعليم «الحديث» فضائله، إذ إن بعض تفاصيله النظرية والتكنيكية مهمة في تأهيل العازف، وهي تخرج عازفا متمكنا قادرا على قراءة المدونة وتنفيذها، لكنه غائب الروح سقيم الجملة اللحنية المرتجلة أحيانا كثيرة. كيف إذن نجمع بين الاثنين؟ ببساطة واختصار، بالرجوع إلى الطريقة القديمة في تعلّم العزف والغناء على أساتذة كبار يُستضافون في المعاهد لينهل الشباب من تجاربهم وأسلوبهم الارتجالي الآلي المقامي الشرقي، ومن أسلوبهم الغنائي العربي. ويضاف إلى هذا التعليم التقليدي التعليم

الأكاديمي النظري والتكنيكي الحديث، لنؤهل عازفين شرقيين ومغنين مجلِّين قادرين على الإمتاع والإبهار.

إن تقليـد الغرب في تعليم موسـيقانا لم يرفع من سـوية عازفينا ومغنينا. إذ لا يمكن أن تُصنع مناهج العزف على العود انطلاقا من مناهج الغيتار الغربية، أو من مناهـج العود الغربية. صحيح أن اعتماد مناهج كهذه يقوي الناحية التكنيكية عند المتعلِّـم، لكنها لا تصنع منه عازفا على آلتـه بطريقة تصويتها وروحها. كم من مرة نسـمع فيها اليوم عوادا يعزف وكأنه عازف غيتار؟ يعزف أكوردات ويسـتخرج من عوده ما يُسـتخرج مـن الغيتار ذي الأوتار المعدنية. حتـى المعاهد التي أحدثناها في بلادنا أصبحت معاهد تخدم الموسـيقى الكلاسـيكية الغربية وتهمّش الموسيقى الشرقيـة، فتصدرت آلة البيانو وعائلة الكـمان المعاهد، وانكفأ دور العود والقانون والناي والبزق. وفكرة تعليم الموسيقى يجب ألا تغلب ثقافة الغرب الموسيقية على ثقافتنا العربية الشرقية.

أخبار الأغاني نقلت طريقة تأهيل الموسيقيين في العصر العباسي ممن كان المعلم يختارهم من العبيد والجواري ليصبحوا ضرّابا بالعود ومغنيات يعزفون في الحفلات. وكان المعلمون لا يعلمون عبيدهم إلا بعض معارفهم الموسيقية وبعض فنهم خوفا مـن أن يبزّوهـم[5]، وقصة زرياب ومعلمه إسـحق الموصلي شـهيرة في هذا الباب، دفعـت المعلـم إلى أن يخيّر تلميذه بين القتل أو الهجـرة، فآثر زرياب الهرب وترك بغداد مهاجرا إلى الأندلس. وتعتمد الطريقة الشفاهية في تعليم العزف عند المعلم الموسـيقي الشرقي على التلقين والتكرار، إذ يعـزف المعلم أمام مريده اللحن حتى يحفظه ثم يتركه المعلم يتدرب على عزفه إلى أن يحفظه[6].

في قرطبة الأندلس في القرن السـابع الميـلادي كان زرياب يعلم الضرب بالعود والغناء اسـتنادا إلى الطريقة التي ابتدعها إسحق بن إبراهيم الموصلي. وكان زرياب يقسم تدريسـه لتلاميذه على مراحل ثلاث: يتعلم التلميذ في المرحلة الأولى عَروض الشعر بإنشاده قصائد من عيون الشعر العربي، ويحمل بيده دُفًا يوقّع فيه إيقاع ما ينشده من الشعر، مبيّنا في إنشاده حركات وسكنات بحر ما ينشده، كأن ينشد بيت عنترة بن شداد من البحر الكامل مثلا:

أعياكَ رسـمُ الدارِ لم يتكلمِ   حتى تكلّم كالأصمّ الأَعجمِ

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن	متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن
- أعياك رس	متفاعلن
- م الدار لم	متفاعلن
- يتكلّم	متفاعلن
- حتى تكل	متفاعلن
- لم كالأصم	متفاعلن
- مِ الأعجمِ	متفاعلن

بعد ذلك يتعلم لحن الشعر الذي تدرّب على وزنه من دون حليات أو زخارف، يتصدى بعدها لغناء الشعر مُعرَّبا ومزيّنا، مستخدما كل ما يملكه صوته من حليات وزخارف ويصب فيما يغنيه روحه وإحساســه حتى يأتي أداؤه كاملا مكتملا. وهذه الطريقة التي كان يعتمدها زرياب في تعليم مريديه الغناء، نسبها إلى معلمه إسحق الموصلي[7]، ونــرى أنها لاتزال تصلح حتى يومنا هذا لتعليــم التلاميذ الغناء العربي المتقن بتجويدها وإضافة ما ليس فيها، كأن تُضاف جلسات تدريب للصوت موازية لتجويــد مخارجــه وأدائه من دون أن يكون ذلك مقترنا بنص شــعري أو زجلي، بل يستخدم الطالب المغني صوته كآلة موسيقية يجوّد مادتها: حباله الصوتية وطريقة تنفســه وحســن اســتخدام حجابه الحاجز لضخّ الهواء في رئتيه ودفعه إلى حنجرته لإخراج ما يريد بإجادة واقتدار من أصوات[8].

إن عدم اكتشــاف العرب في أوج نهضتهم الموســيقية الغنائيــة نظاما للتدوين حرمنا من إمكان الاستماع لما كانوا يغنونه من شعر، كما حرمنا متعة استنباط مزاج العصر العباسي الأول الموســيقي. وكل ما ذكــره كتاب الأغاني للأصفهاني يبقى عندنا وصفيا إخباريا لا يمكّن من استرجاع ما يوصف نغما، وفي هذا خسران كبير، إذ بقيت لنا الأشعار والأسماء والأعلام لناظميها وصنّاع ألحانها ومغنيها، وضاع لحنها وروحها.

وقد عرفنا أن إسحق بن إبراهيم الموصلي صنف أجناس الألحان وإيقاعاتها على الطريقة التي عُرفت بها ونقلها عنه الأصفهاني، وقبله كانت هذه الألحان تُغنى على الطريقة القديمة التي ابتدعها يونس الكاتب وأصحابه[9].

وإذا مــا عدنا إلى طريقة تعليم الغناء العربي التي ابتدعها إســحق بن إبراهيم الموصــلي ونشرها له زريــاب في بلاد الأندلس نجد أنها مازالت تصلح في شــق كبير

منها، إذ تعتمد حسا سليما في تذوق الشعر إلقاء وفهما وإيقاعا وموسيقى شعرية لسانية قبل الشروع في غناء الأبيات، ثم تعلُّم غنائها من غير تحلية حتى تكتمل أسباب حفظ اللحن لمتعلِّم الغناء، ثم يُسمح له بأن يدلي بدلو ما يملك من مهارات صوتية وحليات وزخارف. وكانت طريقة إسحق هذه من ضمن التجديدات التي أدخلها على طريقة الغناء القديمة التي كان يتزعمها الكاتب وصحبه. وحتى ما أتى به إبراهيم بن المهدي من بدعة في تخريج الغناء رفضه إسحق واعتبره إفسادا له.

السؤال الذي يمكن أن نطرحه الآن على أنفسنا: هل وصلنا شيء، أو هل بقي لنا شيء مما خلفه لنا إسحق الموصلي من إصلاحات في الغناء العربي؟ الجواب عن السؤال لا نستطيع التدليل عليه بشواهد وأمثلة، بل يمكننا أن نفترض، كما هي طبيعة تطورات الأشياء وصيرورتها، أن بعضا مما أتى به إسحق الموصلي من إصلاحات في الغناء العربي قد وصلنا بطريقة أو بأخرى. صحيح أن حضارتنا بقيت حتى البارحة حضارة شفاهية تتناقلها الألسنة والذواكر، بيد أن هذا النقل الشفاهي، ولو فيه تحريف طفيف أو غير طفيف، قد نقل على ألسنة الناس على نحو ما نرى من آثار ما تناقلوه في مناح أخرى. والغناء التراثي عندنا، خصوصا ما سمعناه من ثقات مصادره، لا شك في أنه يحمل من غناء الماضي الشيء الكثير، ولو أننا نفترض أنه وصلنا متأثرا بأساليب وافدة من الأتراك، قياسا على ما كانت عليه التأثيرات الفارسية الواضحة في العصر العباسي الأول. كل هذا يجعلنا نفترض، غير جازمين، أن ما لدينا من تراث غنائي، على الأقل في منطقة شرق المتوسط الممتدة من الشام إلى العراق، يحمل بعض ما جاء به إسحق بن إبراهيم الموصلي من إصلاحات في الغناء العربي. هو افتراض ليس إلاّ، أملاه علينا، كما أسلفنا، ما نراه وصلنا متناقلا جيلا بعد جيل في كثير من مناحي حياتنا التراثية التقليدية من مأكل وصناعات يدوية حرفية ومأثور لساني وسلوك وعادات وآلات موسيقية ومقامات ومأثور غنائي ومزاج فني عام. لا شك في أنه لحق به تحريف وتعديل بحكم طبيعة النقل الشفاهي عند البشر وهوامش دقتهم في النقل، لكننا نعتقد على رغم كل ذلك أن مجموع ما وصلنا من تراث غنائي فيه روح الأقدمين.

نعود إلى الطريقة التي انتهجها المغني المعلم زرياب في تعليم مريديه الغناء، نقلا عن طريقة معلمه إسحق بن إبراهيم الموصلي، والتي يمكن أن نصفها بأنها

طريقة تعليم عقلانية منطقية في غياب نظام ناظم للتدوين. فالعمل اللساني اللغوي الصرف الذي كان زرياب يفرضه على متعلم الغناء العربي مهم جدا، إذ إنه يجوّد مخارج حروف المغني، ويثبّت الإيقاع الشعري في فؤاده، ويغني ذاكرته بالمفردات ومعانيها وقوافيها بأحرفها الصامتة[10] والصائتة، مهموسها وممدودها، فتجري على لسانه من كثرة استظهارها سلسة أنيقة اللفظ جزلة، يكسوها بعد ذلك بلحنها الموضوع لها.

إن انتشار التعليم الموسيقي في البلاد بنوعيه العام والخاص استدعى إعداد مناهج لتعليم العزف على الآلات الشرقية، كالعود والقانون والبزق والناي، والغناء العربي. وقد ظهرت أولى هذه الطرائق التي اقترضت الاسم الأجنبي واستعارته (ميتود)، على يد عازفين معلمين، نذكر منهم في سورية وحدها فؤاد محفوظ لأنه طبع منهجه لتعليم العزف على العود بمستويات عدة، وهو منهج جيد إذا ما قيس بإمكانات التعليم في أيامه. هذه المناهج تستحق أن تدرس دراسة تربوية موسيقية علمية، ولو من باب التأريخ لتعليم الموسيقى في بلادنا، لكن المقام في سياق موضوعنا لا يتسع هنا لمثل هذا الاستطراد. لقد اكتسبت المعاهد الخاصة والعامة، التابعة للدولة قيمتها من قيمة الأساتذة الذين صمموا مناهجها ومدى حظوظهم من المعرفة والاطلاع.

الطريف أن آلة رمزية مهمة جدا في موسيقانا كآلة العود لم تجد لها حتى الساعة منهجا متينا شاملا يصلح لأن يعتمد في المعاهد الموسيقية العربية الرسمية[11].

طال انتظار مشاريع تأسيس معاهد عليا للموسيقى في العالم العربي بعد مؤتمر القاهرة الأول للموسيقى العربية الذي انعقد سنة 1932. وكان معولا، بعد اجتماعات ومداولات وحوارات ونقاشات وتسجيلات وتوصيات مؤتمر القاهرة 1932، إنشاء معاهد عليا للموسيقى في عواصم العالم العربي تبعث موسيقانا من جديد وتؤهل موسيقيين شرقيين ومغنين لإعادة إحياء التراث الموسيقي الشرقي والغنائي العربي ونشره، وتشجيع المؤَهلين على التأليف في القوالب القديمة الآلية والغنائية إبداعات جديدة، واستحداث إبداعاتٍ جديدة من روح موسيقانا ومزاجها. لم يكن شيئا من هذا، والذي حصل هو تأسيس معاهد على الأنموذج الأوروبي لتدريس الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية، وأُحدث في هذه المعاهد قسم - هو في الواقع «قُسيم» -

للموسـيقى الشرقية، فكان الغناء العربي «مهمّشـا»، وانصرف جل الاهتمام والعناء والجهد والمال على الموسـيقى الكلاسيكية الغربية. قولنا هذا لا يعني أننا ضد هذه الموسـيقى ثقافة وفكرا وروحا، بل على العكس تماما، إذ إنها لا تنتظر منا شـهادة، ففيهـا من النبالة والعراقة والإحسـاس المرهف العميق والابتـكار والإبداع وأحيانا الإعجـاز والتجديد الشيء الكثير. لكن هذا كلـه كان المفروض أن يأتي بعد الصحوة الموسـيقية الذاتية والنهضة الموسيقية الوطنية وإعادة الصلة الذوقية والفكرية مع تراثنا الموسـيقي أولا، أو كان في الإمكان أن يكـون الخطان متوازيين فنكون حققنا الثقافة الموسيقية العربية وتثاقفنا مع ثقافة الغرب الموسيقية.

كان هناك أسـاتذة كبار لو قُيّضت لهم الوسـيلة والإمكانات لكي يكتبوا مناهج تعليـم العزف على آلة العود أو الناي أو البزق لـكان لدينا الآن في بلادنا مناهج لا تقـل عن مناهج الغرب في تعلّم العزف على الآلات كمناهج باغانيني(*) مثلا لتعلم العزف على آلة الكمان[12].

نجح تعليم الشريف محيي الدين حيدر العود في مدرسة بغداد ابتداء من العام 1936 على يد محيي الدين أولا وتلامذته الأخوين بشـير وسلمان شكر والجيل الذي تلاهم فيما بعد. وكان لأسـلوب حيدر الفضل في إعادة الاعتبار لآلة العود، وسـادت بقـوة انطلاقتها التعليمية ودقتها على مـا عداها من مدارس لم يقيّض لها نصير بقوة شخصية حيدر، فغابت المدرسة الدمشقية في العزف على العود على الرغم من وجود علمـين مهمّين أقاما في دمشـق وعملا فيها وهما عمر نقشـبندي (1910-1981)[13] وعزيـز غنـام (1920-1978)[14]. وكان من الممكن لأسـلوب غنـام المرهف الجديد الطليعي أن ينتشر ويعم ويسود لو هيئت له الظروف.

ولو اسـتمعنا لتسجيلات عازف البزق السوري محمد عبد الكريم (1911-1989) لأدركنـا الإهمال الكبير لمثل هذه الموهبة العزفية الهائلة، التي كاد أثرها يضيع، ولولا التسـجيلات التي بقيت لنا، لما تبقى لنا منها سـوى عنعنات سيَرية عن هذا العازف والمؤلف المبدع. ولو كانت المؤسسـة الموسـيقية الرسـمية التعليمية السورية قادرة وجادة لكنّا نتكلّم اليوم عن مدرسـة سـورية في العزف على آلتين شرقيتين مهمتين في موسيقانا هما العود: عود عزيز غنام، والبزق: بزق محمد عبد الكريم[15].

(*) نيكولو باغانيني (1782 - 1840).

أشار التقرير العام[16] الذي أعدته لجنة التعليم الموسيقي في مؤتمر الموسيقى العربية الأول 1932، وكانت مؤلفة من صفوة الأساتذة في العالم[17]، إلى تنظيم التعليم الموسيقي ووضعه على أسس علمية متينة. ولفتت اللجنة النظر إلى ضرورة حماية الموسيقى العربية ومعالجة أسباب عدم الإقبال عليها. ثم تطرق التقرير إلى مسألة التثقيف الموسيقي في مصر، ثم مسألة المعاهد الموسيقية، وخلصت إلى توصية الحكومة المصرية بتأسيس معهد موسيقي لتأهيل معلمات ومعلمين لتدريس الغناء والآلات والقواعد الموسيقية ومبادئ تاريخ الموسيقى ولا سيما الموسيقى الشرقية[18].

وقد أكد التقرير على تدريس الغناء العربي ووجوب المحافظة على طابع الغناء المصري، على أن يوكل إلى مغن مصري محترف يعمل مع اختصاصي في تهذيب الصوت والحنجرة وضع أساليب فنية لا تؤثر في طابع الغناء العربي[19]. أما فيما يتصل بالمناهج فقد قرّ قرار اللجنة على:

- أن تساير المناهج الأساليب الأوروبية من الناحية التكنيكية العزفية، على أن يكون ذلك على أساس الموسيقى العربية لكي تنتفع موسيقانا بما في الموسيقى الغربية من مزايا من الناحية التكنيكية[20].

- تدريس مبادئ الموسيقى النظرية (المقامات والأبعاد وتأليف في مقامات: النهاوند والحجاز والبياتي والعجم عشيران إلى جانب تعلم الإيقاع والتدوين[21].

- تعلم العزف على الآلات الوترية، وعلى الأخص الكمنجة والعود والقانون والطنبور. كما قررت اللجنة بإجماع الآراء التدرج في الإقلال من استعمال البيانو[22].

- مراقبة التعليم الموسيقي وكفاية المدرسين، ورفع المستوى الفني للموسيقيين الحاليين المحترفين[23].

ما حصل بعد ما أسلفنا من أمر مؤتمر الموسيقى العربية سنة 1932، وتحديدا فيما يتصل بتأسيس المعاهد الموسيقية، أن هذه المعاهد في بلادنا، بدءا من القاهرة 1921، لم تنقذ موسيقانا الشرقية ولم تحافظ عليها ولم تبعثها ولم تجددها ولم تنهض بها ولم تحفظها... لكنها كانت نقلة من تعلّم الموسيقى في بيت المعلم إلى تعلمها في مبنى. تأسس معهد موسيقي في بيروت سنة 1929، وفي بغداد سنة 1936، وفي دمشق سنة 1960، وفي حلب سنة 1964.

بالتوازي مع إحداث المعاهد الموسيقية الرسمية والخاصة، ومع ظهور مناهج تعليم الآلات الموسيقية الشرقية على أيدي بعض الأساتذة لتترجم وجهة نظرهم في تعليم آلة العود، تطور تعليم العزف على آلة البيانو تطورا ملحوظا. بدأت آلة البيانو بدخول مجتمعاتنا منذ نهاية القرن التاسع عشر، وكان وجود هذه الآلة في صالونات بعض العائلات علامة يسر العيش ورغده، وانتشرت هذه الظاهرة في الشرق في إسطنبول ودمشق مرورا ببيروت وحلب والإسكندرية. وكان يعلم العزف على البيانو أساتذة أجانب ممن هربوا من روسيا البيضاء من البورجوازيين والأرستقراطيين الذين خافوا بطش الثورة البلشفية وغيرهم.. ولم يكن هذا التعليم بالقدر العالي الذي يمكن أن نتخيله، إذ يقتصر على جعل المتتلمذين - وجلّهم من الفتيات - قادرين على عزف بعض المقطوعات السهلة، وكان ذلك منوطا بكفاءة المدرس ومستواه وبموهبة المتتلمذ، فكان تعليما ذوقيا اجتماعيا أكثر منه تعليما فنيا بالمعنى الدقيق للكلمة، إذ إن العزف كان يُنظر إليه على أنه قيمة مضافة تجميلية. ولم يكن البيانو بالطبع آلة يمكن عزف موسيقانا عليها، فهي محكومة بما كتب لها من أعمال ولا تصلح لموسيقانا الشرقية المقامية.

انتشرت آلة البيانو عندنا كما النار في الهشيم. كانت العدوى بداية اجتماعية بورجوازية صرفة، ثم تحولت إلى ولع دفع الأهالي إلى الإلحاف بطلب تسجيل أولادهم فيها ليتعلموا العزف على البيانو، واحتلت الآلة المرتبة الأولى في عدد الراغبين في تعلّم العزف عليها، وانحسر الطلب على تعلم الآلات الشرقية انحسارا كبيرا، فالنظرة إلى متعلم العزف على البيانو غير النظرة إلى متعلم العزف على العود[24].

صحيح أن شريف محيي الدين كان عازفا ماهرا على آلة التشيللو، لكنه أفاد من تقنية العزف عليها في طريقة عزفه على العود، وفي طريقة رؤيته لموسيقاه الشرقية كلها وأسلوب تدريسها. والأمر ينسحب على تلميذيه الأخوين بشير: فجميل كان عازف كمان، ومنير كان يعزف على البيانو، وكان كلاهما عازفا مجيدا مبدعا على العود. وكان عزيز غنام عازفا ماهرا على آلة الكمان كما كان مبدعا على آلته الرئيسية العود. الفائدة هنا حتما محققة، وهي حتما ستكون كذلك لعازفي الآلات الشرقية لدينا إذا ما أحسنوا اختيار آلتهم الثانية في المعهد، وإذا ما أحسنوا تجيير المهارات التكنيكية في العزف على الآلة الثانية لمصلحة الآلة الشرقية التي يعزفون عليها[25].

بعـد أن عاد المعلم محيي الدين إلى إسـطنبول وترأس في معهدها الموسـيقي العالي قسـم الموسيقى الشرقية، بقي الأخوان بشـير، ومن تتلمذ على المعلم محيي الديـن في العراق، من دون أفق مهني واضح. فالتعليـم الطليعي الرائد الذي أمّنه محيي الدين، والأسـلوب العزفي الجديد الذي أحدثه في بغداد التي عاش فيها يوما أعظم عازفَيّ عود في تاريخ الموسـيقى العربية - زلـزل وزرياب - لم يؤمِّن لخريجي مدرسـته أفقا مهنيا يمكّنهم من كسـب عيشـهم. فحاضرة العباسيين لا تسمع هذا النـوع من الضرب بالعـود ولا ترى العود أصلا بالطريقة التي علّم بها محيي الدين طلبته. كانت أذواق الناس في واد والتأهيل الطليعي في واد آخر.

8

إصلاح تأهيل الموسيقي الشرقي

مازال الموسيقي الشرقي مشوّشا في بلادنا بسبب تأهيله التقليدي الضعيف أو الأكاديمي القاصر.

ما الذي نعنيه بالموسيقي الشرقي أولا؟ هو الموسيقي الذي يعزف على إحدى آلات التخت الشرقي: العود والقانون والناي والكمان العربي والإيقاع، ويمكن أن نضيف إلى القائمة آلتي البزق والطنبور التركيتين، وربما آلة السنطور الإيرانية. وبالطبع يمكن أن تتوسع القائمة لتشمل آلة الجوزة الوترية الشبيهة بالرباب والتي تستخدمها فرق المقام العراقي التراثية. هذه هي آلات الموسيقي الشرقي في بلادنا.

يحتاج الموسيقي الشرقي للعزف على الآلات التي ذكرناها إلى تأهيل تكنيكي ونظري في آن معا، فضلا - بطبيعة الحال - عن الموهبة، وهي مسألة تسبق المتطلبات كلّها.

«التهاون الحاصل في فروقات السيكاه والفقدان هنا مأسوف عليه، فهو غنى وليس ترفا. غنى نحسد عليه لسانيا وموسيقيا ممن لا يمتلكون في أنظمتهم اللغوية والموسيقية ما نملكه».

كان التأهيل الموسيقي التقليدي يعتمد المشافهة والمقابلة، إذ كان متعلم العزف يجالس أستاذه الذي يعزف له مرة ما عليه عزفه مبيّنا له دقائق العمل وتفاصيله من مقام وتفرعات مقام وتسلسل جمل لحنية، وهذا يفترض أن العازف قد بلغ من الناحية التكنيكية مستوى مقبولا يمكّنه بالتكرار والتدريب من إعادة عزف ما هو مطلوب منه. غالبا ما تكون المقطوعات المطلوبة من عيون التراث الموسيقي والغنائي الشرقي كالقوالب التركية والفارسية والعربية ونعني بها: البشرف والسماعي واللونغا والتحميلة، ونفرد التقسيم لأنه لا يندرج ضمن القوالب الإنشائية المحددة البُنى والقواعد التأليفية، إذ لا ينطبق على الارتجال شيء من هذا سوى مخيلة العازف اللحنية ومعرفته المقامية الضرورية لترجمة المخيلة اللحنية بعفق الأوتار على زند العود أو البزق أو الطنبور أو الكمان أو الجوزة، وبغمزها أو نقرها على القانون أو السنطور، وبنفخها وسحبها على الناي، وبجرها على الرباب.

طريقة التتلمذ هذه قديمة جديدة، إذ لم يعرف تاريخ العرب الموسيقي طريقة غيرها حتى الآن. وأخبار الأغاني للأصفهاني لا تذكر صراحة أو ضمنا طريقة غير تلك الطريقة التي يجالس فيها مريدٌ معلمه ينقل عنه ويقلده[1].

ما الذي أردنا قوله بعد هذه المقدمة؟ قَصَدنا أن التأهيل الموسيقي التقليدي الشرقي ليس باليا كلّه، بل ولا حتى جزء كبير منه، ودليلنا رهط كبار الموسيقيين الذين حملت لنا أخبارهم مجلدات الأغاني، وكبار ملحني عصر النهضة العربي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين. وقد اخترنا هذه الشريحة الزمنية التقريبية لأن فيها تحديدا ظهرت مجموعة من الملحنين الكبار الذين لم يتأهلوا تأهيلا أكاديميا بل كفلت تعليمهم الأولي المدارس القرآنية وفيها ما فيها من أصول تجويد الكتاب الكريم[2].

فالتعليم الموسيقي التقليدي الذي أنجب لنا تاريخيا إبراهيم الموصلي وإسحق الموصلي وزلزل ومعبد، ثم أنجب لنا من ذكرناهم من رواد النهضة، هو تعليم جيد بل ممتاز. ونذكر أن معلما مبدعا مثل زلزل قديما والقصبجي حديثا أهّلا في العزف على العود طائفة مبرّزة من فناني العرب. ألم يتتلمذ إسحق الموصلي على زلزل؟ وألم يتتلمذ رياض السنباطي ومحمد عبدالوهاب على محمد القصبجي؟

الثغرة التي ظهرت في هــذا التعليم في القرن الماضي هي ثغرة التدوين وغيابه، وبالتالي غيـاب المناهج التعليمية التدريبية المدروسـة بالمعنى الأوروبي للمصطلح «ميتود» Méthode، إذ لم تعد المشافهة والحفظ والتقليد والمحاكاة والتكرار كافية كلّها لتأهيل موسـيقي شرقي قادر على مواكبة مستجدات مهنة الموسيقي المحترف، وظهـرت جليـا ضرورة تعلّم التدوين (النوتة) لتسـهيل التدريـب وتنفيذ الأعمال المعقّدة تأليفيا.

في أوج عصر النهضة الموسيقية التي ازدهرت في مصر والتي تزعمها رعيل ذكرنا بعضا منهم، ممن تأهلوا تأهيلا موسـيقيا تقليديا، ظهرت في بغداد مدرسة طليعية لتأهيــل الموســيقيين الشرقيين تأهيلا أكاديميـا، وتحديدا تأهيل عــازفي عود تأهيلا يختلف عما كان معهودا ومتبعا حتى ذلك التاريخ.

لم يتخلّ الشريف محيي الدين حيدر في تعليمه العزف على العود عن القوالب الشرقيــة المعروفة: البشرف والســماعي واللونغا والتحميلة. بل ألّف فيها شـخصيا وأودع القوالــب القديمة إبداعاته الجديدة المقصودة لذاتها فحمّلها، فوق ما تحمله من قيم جمالية فنية إبداعية شخصية، قيما تربوية منهجية قصد منها صقل مواهب طلبته من الناحية التكنيكية[3].

إذن النقلة النوعية في تأهيل الموسـيقي الشرقي بين الطريقة القديمة والطريقة الحديثــة أحدثها الشريف محيي الدين حيــدر ابتداء من العام 1936، ولا نغالي إن قلنا إن هذه النقلة مازالت مؤثرة حتى يومنا هذا[4].

المهم، مما استعرضناه بعجالة، أن الطريقة الجديدة في تأهيل عازف العود الشرقي هنا أبقت على عناصر من المدرســة القديمة: العلاقة المبــاشرة بين المعلم والتلميذ، أصــول المقامــات وتفرعاتها، إغناء المخيّلــة اللحنية بكثرة المحفوظات والاســتماع، التأكيد على أهمية الارتجال، بصمة العازف المجلّي المتفردة، واعتماد القوالب الآلية التقليدية مادة للتدريب. كما اعتمدت تقنيات لم تكن ســائدة في مدرســتنا العربية التقليدية كالريشة المقلوبة (وإن كانت لها شواهد في تسجيلات الأسطوانات لعازفي العــود القدامى مثل عزوري أفندي من العراق وداود الكويتي، بالإضافة إلى محمد القصبجي وشــحادة ســعادة)، ودوزان العود، وإضافة وتر سادس وأحيانا سابع إلى العود (وإن كانت لها أيضا شــواهد في بعض الأسطوانات القديمة للقصبجي ورياض

السنباطي الذي قدم تقاسيم وأغاني على عود سداسي الأوتار (جلسة العباسية)، ومن أشهر الأغاني التي سجلها السنباطي دور أنا هويت وانتهيت)، وتعديل طريقة صنعه بإضافات تتناسب وطريقة الدوزان الجديد وتهدف إلى استخراج صوت جديد للعود لم تعهده الأذن العربية سابقا، وتبني التدوين والتمارين والتدريبات المكتوبة والتي تنفّذ قراءة. وقد أبقت المدرسة الحديثة على القوالب الآلية التقليدية مادة للتدريب لكن تنفيذها لم يعد حفظيا غيبيا بل أصبح ينفّذ من المدوّنة، وأضافت مقطوعات مهارة لصقل إمكانيات المتتلمذ تكنيكيا.

على رغم هذه المحاولات الطيبة الجادة، لاتزال أقسام الموسيقى العربية أو الشرقية في معاهدنا تفتقر إلى مناهج[5] شاملة وافية لتعليم العزف على الآلات الشرقية وتعليم أصول الغناء العربي.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، ماذا كانت حصيلة تدريس المعلم محيي الدين منذ العام 1936 في مدرسة عود بغداد، ومن بعده جميل بشير، ومن بعده منير بشير، وبينهما من تتلمذوا على المعلم محيي الدين مباشرة أو عن طريق طلبته الذين نقلوا إلى الجيل الثاني من عازفي العود منهج المعلم محيي الدين؟ سؤال طويل المتن واسع الدلالة كثير الإشكاليات سنحاول الإجابة عنه.

ما جاء به حيدر لم يكن غريبا عن البنية الموسيقية التراثية العراقية. صحيح أن المعلم حيدر جاء العراق بثقافته الموسيقية الشرقية التركية حاملا معه قوالب البشرف والسماعي واللونغا، التي لم تكن غريبة ولا مجهولة في الوسط الفني العراقي العربي، نقول صحيح أنه حمل معه «بضاعة» معروفة لأهلنا في بغداد، لكنه أطرها تعليميا بما حصّله من ثقافة موسيقية غربية طوّعها لخدمة الموسيقى الشرقية من الناحية التكنيكية، فهو لم يمسّ روح الموسيقى الشرقية ولم يغرّبها، ونلمس ذلك واضحا جدا في مؤلفاته العديدة سواء في القوالب التقليدية،[6] أو في المقطوعات المعنونة ذات الطابع التكنيكي العالي. ويجب ألا نغفل هنا أن محيي الدين كان عازف تشيللو ممتازا جيّر تقنيات وإمكانات هذه الآلة الجميلة لمصلحة العزف على آلة العود. وكان لموهبة محيي الدين الفذّة دور كبير في إرساء قاعدة متينة لمنهج تعلّم العزف على العود الشرقي. لكن المهم الجديد الذي جاء به محيي الدين حيدر هو «نجومية» العود والعواد. إذ جعل العود يصدر جملا لحنية بعيدة

عن المقولب المعروف، أنيقة الأداء، تعبيرية الأسـلوب، تأملية، تبعث على الإعجاب والنشوة العقلية الراقية. أناقة في كل شيء ابتداء من احتضان العود وانتهاء باللحظة الإبداعية الارتجالية.

الإضافات التي جاء بها جميل بشـير من بعـده هي إضافات محلية عراقية، إذ كان جميل متضلعا في موسـيقاه التراثية العراقية عارفـا بالمقام العراقي وبالموروث الغنـائي العراقي القديم. وكان جميل[7] قد أعدّ سـنة 1961 منهجا في كتابه «العود وطريقة تدريسه» الذي يقع في جزأين اثنين، وقد اعتمد تدريسيا في العراق. وكانت هـذه هي الإضافة المحلية الأولى على تعليم المعلم محيي الدين. وجاء منير بشـير بعـد أخيه الأكبر جميل ليدلي بدلوه في منهج تعليم العزف على العود، وكان المعلم محيي الدين قد تنبه لموهبة منير وأولاها العناية التي تستحقها وعيّنه فور تخرجه في المعهد مدرسـا فيه سنة 1946. كرّس منير بشير جلّ وقته لإحياء الحفلات مرتجلا منفـردا على العود، ومع ذلـك تخرج على يديه عدد من العازفـين الجيدين الذين نقل إليهم طريقة المعلـم محيي الدين وطريقته هو[8] في العزف على العود، نذكر منهم:[9] عدنان محمد صالح (تخرج سـنة 1958)، جميل سالم (تخرج سنة 1954)، فاروق هلال (تخرج سنة 1960).

الخلاصة مما سـبق أن مناهج تعليم العزف على العـود وغيرها، ظلت مناهج شخصية، معظمها لم يُطبع وظل حبيس صدر صاحبه، وهذه مشكلة كبيرة عندنا لا يقتصر أثرها على الحياة الموسيقية وحدها بل تنسحب على مناحي الحياة كلّها[10].

من بين سـائر تلامذة محيي الدين حيدر وحده منير بشـير اختطف النجومية التي يسرتها له ظروف وأشـخاص، فتقدم حتى على أخيه جميل بشـير الذي يقول فيه العارفون إنه بزّ أخاه منير في العزف والعمق والأصالة. ما يهمنا هنا أن ما قُيّض لمنير جعله يخرج من بغداد ليقيم حفلات في أوروبا وبيروت تحديدا من بين سـائر عواصم العالم العربي. وفي مقابلة أجرتها معه لسـان الحال في بيروت،[11] صرّح منير بشـير بأن آلة العـود تفتقر إلى مناهج جيدة وعازفين مجيديـن، وعرّج على تعليم محيي الدين حيدر ذاكرا أنه ومن بعده جميل ومنير نفسـه تسلسـلا درسوا العود دراسـة معمّقـة، وأحدثوا في تعلمـه وتعليمه ما لم يكن فيه ولـه. وذكر في معرض حديثه أنه بصـدد إعداد منهج لتعليم وتعلم العود. ولم يظهر على حد علمنا حتى

اليـوم منهج تعليمي لآلة العود بتوقيع منير بشـير. صحيح أن منير بشـير يؤكد في مقابلاتـه الصحافيـة العديدة التـي أجراها في أكثر من موضع عـلى أهمية تأهيل الموسـيقي الشرقي وأنه لا موسـيقى شرقية من دون موسـيقي شرقي متمكن عالي التأهيل، غير أنه لم يقل مرة صراحة كيف يجب أن يتأهل هذا الموسيقي الشرقي؟

قد يبدو للقارئ أن المسـألة تقنية تربوية تنظيمية بحتة غير أنها ليسـت فقط كذلك، إذ إن المادة النظرية الموسيقية نفسها قيد جدل لم ينته بعد، بعضهم يرجعه إلى مؤتمر الموسـيقى العربية الأول الذي انعقد في القاهرة سـنة 1932 وما نتج عنه مـن مداولات وتوصيـات، بيد أن الأمر مـن الناحية المقامية أقلّـه يعود في جدله إلى فترة منصور زلزل، فالرأي لايزال بين صدّ وردّ في مسـألة تحديد علامة السـيكاه (مي) في المقام الأسـاسي راسـت التي عُرفت بوسـطى زلزل في القرن الثاني الهجري (الثامـن الميلادي). وهي العلامة التي ترتفع كلّما صعدنا جغرافيا شـمالا وتنخفض كلما توجهنا جنوبا. فالسـيكاه التركية أعلى من السـيكاه الشـامية مرورا بالحلبية وانتهاء بالسـيكاه المنخفضة المصرية والتونسية. والخلاف هذا مازال دائرا منذ عصر الفارابي. ذكرنا هذا هنا ولو أننا شـخصيا لا نرى مانعا أو مشـكلة في أن تكون علامة السـيكاه (ثلاثة أرباع الصوت)[12] متذبذبة جغرافيا، فهذا يعطي نكهة جميلة جدا يفيد منها المتلقي. فلو قيّض لنا في سهرة موسيقية نستمع فيها تباعا لعازف تونسي ثم مصري ثم سـوري ثم تركي يرتجلون على العود على مقام الراسـت محتفظا كلّ منهم بخصوصيته الثالثة (سـيكاه مي) لكانت السلطنة هي السيدة التي يَطرَبْ لها الجميع.

إن إقحام الآلات الغربية «المشرّقة»[13] هو الذي جعل موسيقانا على هذا النحو من الناحية الصوتية، وهو الذي سـطّح «المزاج» المقامي وأبعد موسـيقانا العربية الشرقية عن مسارها ولونها الحقيقي الأصيل، وهو الذي أفقدنا جمهورا عارفا ذوّاقا، ملتصقا بتراثه الموسيقي، محبا له ومقدرا.

ورب قائل: ما الذي يعنينا أن تكون سـيكاه الراست مختلفة عن سيكاه البياتي؟ ونجيبه بتبسيط: هو الفرق بين أن نقول ثمّ وسُمّ، وذاب وزاب، وكثير وكسير، وظهر وزهـر.. هـي تفاصيل صغيرة أصبحنا نفتقدها لسـانيا، إذ لم تعـد الأحرف اللثوية (ظ، ذ، ث) تظهر في قراءتنا للغتنا عند الكثير منا، ولو أننا ندرك هذا عند سـماعه،

كـما ندرك من يلفـظ هذه الأحرف بعناية. فالتهاون الحاصل في فروقات السـيكاه والفقدان هنا مأسوف عليه، فهو غنى وليس ترفا. غنى نحسد عليه لسانيا وموسيقيا ممن لا يمتلكون في أنظمتهم اللغوية والموسيقية ما نملكه.

في العام 1972، وتحديدا في أبريل، عكف منير بشـير على إصلاح أوضاع المؤسسة الموسـيقية العراقيـة الإداريـة التأهيلية الفنية، ففصل قسـم الموسـيقى عن بقية الأقسـام في «معهد الفنون الجميلة»، وأطلق على القسـم الموسيقي «المعهد الوطني للموسـيقى»، ورأى أن يُلحق المعهد إداريا وتنظيميا بـوزارة الإعلام تجنبا لازدواجية الوصاية الإدارية والمالية مع وزارة أخرى. وقد وجد منير بشير أن «أساتذة» الموسيقى الذين كانوا يدرسـون في المعهد غير أكفاء وغير مؤهلين لهذه المهمة على النحو الذي يراه، ووجد أن ما يدرّس فيه غير مبني على أسـس سـليمة من الناحية الموسـيقية. كان معـولا على «معهد الفنون الجميلة» نشر الـتراث الفني العراقي والحفاظ عليه وتعليمه، لكن أدواته التأهيلية لم تكن مسـتكملة وغير كفـوءة للقيام بهذه المهمة. وكانت الفرقة القومية للفنون الشعبية قد أسست لتكون مرآة أمينة للفنون العراقية التراثية والشـعبية، لكنها لم تكن كذلك، فعمد منير بشـير إلى «تطهيرها» من الآلات الغربية وأبقـى على آلات التخت الشرقـي والآلات الفولكلورية العراقية. كما صرف بشـير فرقة المنشـدين التي كانت تصاحب الفرقة إذ وجدهم غير مؤهلين لمثل هذه المهمـة. ووجد منير بشـير في مدرسـة الموسـيقى والرقص إدارة مترهلـة غير مدركة لأهداف المدرسـة ومهمتها، فعمد إلى فصل القسـم التربوي فيها عن القسـم الفني ووضعهما بين أيادي مختصين كفوئين. وفي مدرسة الموسيقى والباليه كان هناك نقص في الآلات الموسـيقية وكان يُعوَّل على هذه المدرسة في رفد الحركة الموسيقية العراقية خـلال عقد واحد من الزمان بكادر الفرقة السـيمفونية، فعكف مع المسـؤولين على تأمين ما يلزم من عدة وإجراءات ليكفلوا للموسـيقي مسـتقبلا وحياة كريمة، ووجد منير بشير أن الآلات التراثية كالعود والقانون والناي كانت آلات مهملة تدريسا وعزفا.

ولم يكـن في العراق في العام 1973، وهنا بيـت قصيدنا، مؤلفات نظرية علمية لدراسـة التراث الموسـيقي العراقـي، ولم تكن هناك كفاءات بشريـة مؤهلة علميا للبحث والتحليل والاستنباط للدراسات النظرية الموسيقية العراقية[14]. وكان المعوّل على معهد الدراسات النغمية أداء مثل هذه المهمات الموسيقية الأكاديمية[15].

كيف يجب أن ننظر إذن إلى عملية إصلاح تأهيل الموسـيقي الشرقي؟ الإصلاح المؤسسـاتي التعليمي هو إصلاح إداري أولا، تربوي ثانيا، وتقني ثالثا، وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال تدرّج العملية الإصلاحية على هذه المحاور الثلاثة على التوالي زمنيـا، بل هي عمليـة متلازمة متوازية. الإصلاح الإداري يتصل بموظفي المؤسسـة التعليمية الموسيقية وحسن اختيارهم لأداء مهمات إدارية ظاهرها وباطنها لا يدلان على خصوصية تُذكر، غير أن اختيار موارد بشرية كيفما اتفق لشغل وظائف إدارية في مؤسسـة موسيقية يعيق عمل إدارة المؤسسة من باب جهل خصوصيات الوسط الموسـيقي وأهله عموما. ونحن هنا لا نعني التسـاهل أو التغاضي بل نعني التفهم والفهم والإحاطة بمهمة المؤسسـة وأدواتها وأهدافها وجمهورها من الطلبة. عناصر تفصيلية كثيرة لو تنبه لها القائمون على المؤسسـة لضمنوا نجاح إدارة المؤسسة. أما الإصلاح التربوي التقني أو العلمي الأكاديمي فهو يتصل مباشرة بحسن اختيار الموارد البشرية الكفوءة الموهوبة، وهذا لم توفق به مؤسسـاتنا الموسـيقية إلا قليلا، إذ إن القائمين عليها تعليميا لم يُؤتوا من العلم إلا قليلا[16].

ضعف تأهيل المدرسـين في معاهد الموسيقى يشـكل الخطر الأكبر على عملية إصـلاح التعليـم والتأهيـل في آن معـا. ورب قائل إن الأمر لا يقتصر على الوسـط الموسـيقي أو الفني عموما وإنه ينسـحب على مناحي الحياة التعليمية كلّها. هذا صحيح، لكن الأمر في الوسـط الموسـيقي أكـثر خطورة لأنه نظريا وضمنيا يسـتند أساسا إلى موهبة الموسيقي الذي ينخرط في العملية التعليمية الأكاديمية لصقل هذه الموهبة وبلورتها وتفتحها. ولأسـباب كثيرة انخـرط في العملية التعليمية الأكاديمية الموسيقية أقل الناس حظا من العلم والمعرفة والثقافة، وأحيانا كثيرة أقلهم حظا من الموهبة الفنية ذاتها، وهنا مكمن الخطر[17].

إن مسألة ربط المعهد الموسيقي بوزارة الإعلام على النحو الذي جرى في العراق أيام منير بشير مسألة فيها نظر ونقاش طويل[18]. أما ربط معهدنا الموسيقي السوري العالي بوزارة الثقافة فهو يسـهّل على المعهد أمورا ويعقّد أمورا أخرى كثيرة. فربط المعهد بوزارة الثقافة يقلل من شـأن قيمة شـهادته من الناحية الأكاديمية، ويحرم المعهد من الناحية البحثية التي كان من الممكن أن يضطلع بها المعهد لو كان تحت مظلة التعليم العالي. لكن أمر ربط المعهد بالتعليم العالي يخرج المعهد الموسـيقي

بوضعه الحالي من دائرة العمل، لأنه لا شيء فيه يستوفي شروط التعليم العالي أصلا.

أما مسـألة الإقبال عـلى تعلّـم الآلات الغربيـة كالبيانو والغيتـار والفلوت.. والعـزوف أو قلة الإقبال على تعلـم آلاتنا الشرقية كالعود والقانـون والناي فتلك مسألة اجتماعية لم ينجُ من آفتها بلدٌ عربي واحد. فتعلم آلة غربية يعد عندنا قيمة «خواجاتية» مضافة، وهي للبنت أكثر قيمة أيضا منها للشـاب. حصلت الطفرة مع مقدم الأثرياء الجدد الذين أقبلوا كمّا على تعلّم العزف على البيانو والغيتار، في حين أقبـل أبناء العامة والحرفيين وصغار الكسـبة على تعلم العزف على الآلات الشرقية وبصعوبة بالغة أحيانا. ظاهرة اجتماعية كما أسلفنا معممة عربيا.

والطريـف في هذا السـياق أن صفي الديـن الأرموي والجرجـاني قد تطرقا في مقدمة «كتاب الأدوار» إلى مسـألة الدخلاء على صنعة الموسيقى والغناء من الذين اكتفوا بمعارف قليلة لممارسة الغناء والعزف وقد جهلوا جهلا تاما النظرية الموسيقية ووجودهـا أصلا[19]. ويبدو أن توصيف حـال القرنين الثالث عشر والرابع عشر على النحو الذي جاء به الأرموي والجرجاني لم يتغيّر حتى اليوم على رغم إحداث المعاهد الموسـيقية وأقسام الموسـيقى الشرقية فيها، فمازالت المعارف النظرية فيها ضعيفة ملتبسة فقيرة فقر أهلها بالعلم والمعرفة.

9

تأصيل فكرة الارتجال: تراث متجدد في التربية الموسيقية

«إن الارتجال، هذه الحالة الإبداعية المتجددة أبدا، هو العلامة الفنية الحصرية لثقافة توصف عموما بأنها ثقافة محافظة تقليدية، كي لا يُقال إنها جامدة عصية على التجديد»

الارتجال الموسيقي هو فن التأليف الموسيقي الآني. وهو ظاهرة لصيقة بالموسيقى العربية الآلية والغنائية على حد سواء. وهو عند أهل الصنعة من الرعيل القديم من الموسيقيين وعند الهواة وعند من تعلموا الموسيقى ودرسوها دراسة أكاديمية على حد سواء. قدرة هائلة على التحليل والتركيب والمخيّلة اللحنية والمهارة والحس وعمق المخزون الفطري السمعي. وهذا إن كان يُظهر عند البعض مقدرة على الحفظ وتكرار ما يحفظ من ارتجالات والزيادة عليها أحيانا، فإن هذه المقدرة عند البعض الآخر ملكة فريدة لا تقل شأنا عن ملكة التأليف، وكُثر ممن يمتلكون هذه الموهبة يطلعون علينا من وحي المقام الذي يعزفون عليه، ومن وحي اللحظة والجلسة والحالة النفسية وكثير غيرها، ليسمعونا جُملا موسيقية مرتجلة وانتقالات

مقامية ما يدفعنا إلى قول آه وغيرها من عبارات الاستحسان والنشوة والطرب. وأنت لو طلبت من عازف متمكن من هؤلاء أن يعيد عليك ما أسمعك إياه من ارتجالات لما تمكن، ولربما أجاد فأسمعك أجمل مما سمعت وطلبت. هي حالة إبداعية إذن في معناها المثقف الراقي، حالة وجدانية غير مسبوقة ولا مكرورة، والمعاد المسترجع منها للذاكرة فيه نصيب كبير، وتلك موهبة أخرى.

الارتجال الموسيقي أو الغنائي هو نقطة يلتقي فيها الإحساس والثقافة السمعية المختزنة والهوية الثقافية الجغرافية. وهو عند الرعيل الأول من عازفينا ومطربينا رهنٌ بتعلم التراث والتتلمذ على الأساتذة الكبار والاختلاف إلى حلقاتهم. ويجب ألا يُفهم الارتجال في هذا السياق على أنه تقليد ومحاكاة وتكرار وإعادة، بل كما أسلفنا هو حالة إبداعية آنية قائمة على ملكات ومهارات مكتسبة مختزنة، كما النبع تجتمع المياه في جوفه حتى يمتلئ فيفيض. وحده الموسيقي المتمكن المتضلع من المقامات وتفرعاتها، المتمثل لها ولانقلاباتها إلى غيرها من المقامات، قادر على إسماعنا ارتجالا ينم عن موهبة وصنعة. وبقدر ما يكون التوافق بين المخيّلة اللحنية والبراعة التقنية عاليا يكون الارتجال سلسا مسترسلا مطربا. هو مزيج من فكر وعاطفة، يجمع بين التجربة المكتسبة والإبداع الآني، ويأتي على شكل نتاج فريد لم يسمع من قبل، وهو إذا لم يُسجل فإنه يضيع ولا يستعاد، وكم من «المؤلفات الارتجالية»، إن جاز لنا التعبير، ضاعت واندثرت.

يرتجل الموسيقي معتمدا على إيقاع مخيلته اللحنية السريع، وتكون عموما ناصعة مطواعة بقدر شحذ صاحبها إياها بالتمرين المتواصل الطويل والاستماع المتأني المحلل العارف. هي عملية غاية في التعقيد إن تفحصناها، وغاية في البساطة عندما نستمع إلى صاحبها. والارتجال من الناحية النظرية لصيق بصاحبه، ولهذا لا يرتجل اثنان الارتجال نفسه إلا إذا كان أحدهما ينقل عن الآخر حافظا له ومقلدا. الغريب والطريف أن الارتجال، هذه الحالة الإبداعية المتجددة أبدا، هو العلامة الفنية الحصرية لثقافة توصف عموما بأنها ثقافة محافظة تقليدية، كي لا يُقال إنها جامدة عصية على التجديد.

الارتجال تعبير فردي وجداني إبداعي لتصوّر ومفهوم يختص بالثقافة الموسيقية العربية وحدها دون سواها. وهو يندرج ضمن ما نسميه بالثقافات المنقولة شفهيا

مـن جيل إلى جيل على يـد المعلمين ومن يتتلمـذ عليهم ممـن يتناقلون المعرفة والصنعـة. يتناقلون إرثا مازال لديه من الحافظـين مطربون وعازفون اختصوا بهذا النـوع من الفن، وآخرون ينهلـون من هذا التراث يتضلّعون منـه قبل أن يختطوا طريقهم وطريقتهم في الغناء والعزف. وقد ضعف شأن التتلمذ على المعلم وتغيرت العمليـة التعليميـة والموسـيقية على يد المـدارس والمعاهد التـي تعنى بتدريس الموسيقى، وأرى أن على هذه المعاهد أن تستضيف هؤلاء المعلمين في ورشات عمل دوريـة ينقلون خلالهـا معارفهم إلى الطلبة، وليس في هـذا الأمر غضاضة أو حرج ضمن إطار الوسط الأكاديمي، فهؤلاء الأساتذة هم حملة إرث عمره قرون إن أضعناه بددنا ثروة لا يمكن أن تعوض. وهذه العفوية في الأداء، التي تبدو للمسـتمع سهلة يسـيرة تكاد تكون فطرية، هـي حصيلة جهد طويل وحدهـم العازفون المطلعون يدركون أهميته وخطورته. والتفريد هنا بمعنى الارتجال أو العزف المنفرد هو نتاج فرد بعينه مطبوع بطابعه ونفسه في مجتمع موسوم بالخضوع للقواعد الاجتماعية العامة الصارمة مكان الفرد فيها تحتله المجموعة ومسـاحة تحركه هامشها ضئيل. غـير أنهـا تطلب منه كمرتجـل أن يكون فريدا لا ثاني لـه، مُقلِّـدا لا مُقلَّدْا، هذا تناقض آخر يضاف إلى ما سـقناه أعلاه في هذا الشـأن. تعترف الجماعة للمبدع في الارتجال بالفرادة والخروج عليها ليصبح الارتجال فضاء تجتمع فيه الأصالة والتراث مع التجديد، جدلية تجمع بين إجماع المجموعة المتلقية وتأكيد الأنا للكائن الفرد.

لا خـوف على الارتجال من الضياع كمفهوم، بل الخوف على تضلّع الموسـيقيين منه وترسـيخه في الذاكرة الثقافية الجماعية. وظاهرة الاستماع إلى عازف منفرد على العود أو القانون أو الناي يحيي أمسـية بمفرده هي ظاهرة أتت بها المراكز الثقافية الأجنبيـة في بلادنا، فاستحسـنتها نخبة من السـمّيعة لاعتيادهـا أصلا على ظاهرة العازف المنفرد للموسيقى الكلاسيكية. كان العازف المنفرد عندنا يمهد لغناء المطرب بعد مقدمة أو دولاب أو سـماعي، وبين فواصـل الموّال عند المطرب، تجويدا لأدائه ولإراحته وإمتاع السـامعين. ولو ألقينا نظرة على تسـجيلات الارتجالات الموسيقية لوجدناها جميعها نتاج دور أجنبية تُطرح في أسواق الغرب المتلقي وتأتينا لماما على يـد المهتمين في بلادنا، فالجدّة أصبحت في الغرب حاجة تجارية وسـببا كافيا لتبرير الاستهلاك، فضلا عن الفضول المعرفي الاطلاعي على ما ليس عندهم.

غــير أن ظاهرة الارتجال هــذه معرضة لخطر كبير. فالارتجــال اليوم يُكتب في مدونة ويســجل ويصور. أصبحت الموســيقى العربية بفعل التكنولوجيا موســيقى محفوظة، ليس في أفئدة الموسيقيين وعقولهم- كما كانت الحال في الماضي- يتناقلونها ســمعيا من جيل إلى جيل، ومن شيخ إلى مريد، بل يتناقلونها مسجلة، الأمر الذي لم يعد يشجع على التعلم عن طريق التدريب المحرّض على الإبداع، وهذا يهدد ظاهرة الارتجال التي كانت منتشرة جدا قبل مقدم تقنيات التدوين والتسجيل. ولهذا يبدو الارتجــال حتى اليوم مزيجا فكريا بين الإبــداع والإمتاع الآني، يرفض أن يُحبس على حوامل فيزيائية مغناطيســية أو رقمية تُفســد عليه عفو خاطــره لأن لها شروطها وضوابطهــا التي تتدخل عــلى نحو أو آخر. والخطورة الأخرى الكامنة في تســجيله أن يتحول إلى مقطوعة للحفظ بدلا من أن يكون عملا للتفكر والتحليل وللدراســة والتدريس، فيصبح أنموذجا منتهيا للتطبيق بدلا من أن يكون مادة للتأمل والبحث. فالارتجال في شــكله ومضمونــه نقيض التكرار والــترداد، أن تعيش اللحظة بعمقها كلها، ضياع ثوان منها فيه ضياع متعة تشوف الآتي الجميل حتما، وهذا تناقض ثالث في مجتمع يعاب عليه هدره الوقت. هو وعي وإدراك حكيم لوضع الإنســان العابر في الحياة.. نصر للمتعة الآنية التي لا تعبأ بالديمومة.

يؤسس الارتجال حالة خاصة من التواصل بين المبدع والمتلقي. إن جلسة مماثلة بــين عازف عود يرتجل أمام جمهور عارف ذوّاق حســن التلقي مرهف الإحســاس تدفــع بالعواد إلى ارتجال لم يكن ليخطر بمخيلته اللحنية من قبل، فيبدع من وحي الجلســة وأهلها، وربما خــاض في مقامات لم يكن بذهنه التطــرق إليها في المخطط المقامي المبدئي الذي اختطه لنفســه. فالإبداع هنا إبداعــان: إبداع العازف وإبداع المتلقــي، وهي علاقة ثنائيــة الاتجاه تفاعلية، وليس من مثل هذا شيء في أمســية موسيقية كلاســيكية يعزف فيها العازف عملا مكتوبا معروفا ربما سمعه من يتلقاه مرات ومرات من قبل. لذا يحدث أكثر التسجيل الكلاسيكي في الأستديوهات في حين أن أجود تســجيلات الارتجالات المقامية تكون بحضور جمهور مستمع، حيث تكون حالــة التجلّي فيها في حدها الأعظم. هي حالة التعايش والتفاعل المرتد التي تعنينا في مســألة الارتجال الموســيقي وهي التي يكون فعلها وأثرهــا فعل كرة الثلج، لذة يتشاطرها المبدع والمتلقي.

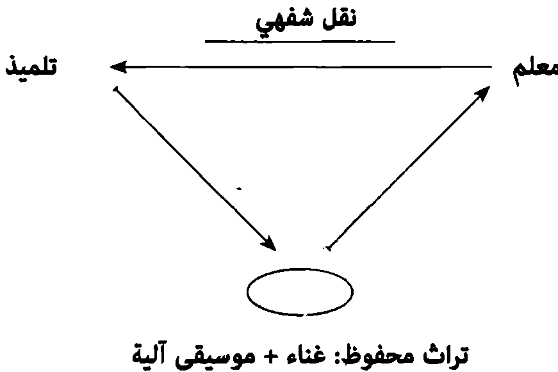
ويبـدو أن تقعيد منهج لتعليم الموسـيقى العربيـة بالطريقة التقليدية ضمن الإطار الأكاديمي في المعاهد الموسـيقية العليا أمر على قدرٍ غير قليل من الصعوبة. تتصل الصعوبـة الأولى بالطرق المتعددة وتعدد المعلمين الذين يشـكل كل واحد منهم طريقة يتزعمها ليصبح شـيخها، تتصل به وبتجربته التي تعلمها عن شـيخ طريقة بالسماع والمحاكاة والتقليد والممارسة، ثم بشيء من روحه ونَفَسِه يصبه من تجربته الشـخصية في ممارسة الغناء أو العزف. ولا يمكن بأي حالٍ من الأحوال أن تكون طريقة بعينها كافية مكتفية بما لها وفيها من أدوات، إذ تبقى حبيسة أسلوب ناقلها والمنقول عنه فيها. ولا شك أن في طرائق «شيوخ الصنعة» كما يُطلق عليهم، تراثا منقولا شـفاهيا من جيلٍ إلى جيل، وخـبرات متراكمة وأصول وقواعد صقلتها التجربة وهذبتها الأصوات والأذواق وفعلت السنون فيها فعلها، فطالتها بشيء من التحريف ولو قليلا. فهذه الموسيقى غير مكتوبة، تتناقلها الآذان والحناجر وفيها من ضعف البشر الذي يطول الذاكرة ويسـعى إلى تبسـيط ما لا قدرة له على محاكاته وأدائـه إن كانت الملكات تعوزه، فيؤدي مـا بمقدوره منها متجنبا مصاعبها التي لا يتـأتى له أداءها. ورب متتلمذ نقل عن معلمه ما سـمع فطـال بالتحريف اللحن الأصلي، وهذا ما يبرر أحيانا تغير العُرب في بعض جمل الموشحات والقصائد المغناة القديمة، بل الجمل الموسـيقية في الأعمال الآلية البحتة كالسـماعيات والبشـارف وغيرهـا أيضـا. غير أننا نقول إن طُـرق هؤلاء المعلمين جديرة بالدراسـة والبحث والحفظ واسـتنباط ما فيها من مخزون الذاكرة والأيام والتجربة مما تعجز الكتب عن وضعه ونقله، والوسـيلة عـن الغوص في أزمنته البعيدة، بسـبب غياب نظام التدوين الموسيقي وقتئذ.

إن تعـدد الطرائق التـي يتبعها المعلمـون التقليديون في تعليـم حرفة الغناء والعـزف وتقعيد هذه الطرائق لم يمكـن المعاهد من اتباع إحداها واعتمادها حتى على المسـتوى القطري الواحد. غير أن قولنا هذا لا يعني أن هذه الطرائق متناقضة فيما بينها متضاربة، بل إن فيها نقاط التقاء وتشـابه، ونقاطا أخرى مختلفة إحداها تؤكـد ناحية من نواحي التعلم وأخرى تؤكد ناحية أخرى. يبقى العامل الشـخصي الفطـري التجريبي هو الحكم المعيار والموجّه الناظم لكل طريقة من الطرق. ولعل أهـم نقطة فيما تقدمنا به هـي العلاقة بين المعلم والمريد، وهي علاقة تدخل فيها

عناصر كثيرة متشعبة لا تقتصر في مجملها على الموسيقى والفن، بل تتعداها لتطول عناصر تتصل بعلم النفس والأخلاق والتربية والمشـاعر الأبوية والإنسـانية المختلفة وتأكيد الذات واستمراريتها. والطريف أن الطرق التقليدية في تعليم الموسيقى تعتمد مبـدأ حفظ المقطوعات وأدائهـا، غنائية كانت أم آلية، ولا تعتمـد مبدأ التدريب للتدريـب، فليس فيها تمارين بل برامج أعمال يعكف المعلم على أدائها أمام مريده الـذي يؤديها أيضا أمام المعلم ليصوب له فيها زلاته وعثراته حتى يسـتقيم له أداء العمل، غناء كان أم عزفا. الفكرة إذن هي أن الطريقة التقليدية في تعليم الموسيقى لا تعتمد مبدأ التمارين والتدريبات التقنية بل تقتصر على حفظ الموروث الموسيقي الغنـائي، وتـرى أن صقل موهبة العازف والمغني يأتي عن طريـق التقليد والمحاكاة والتكرار والزمن، وهي في هذا بعيدة كل البعد عن الطرق الأكاديمية التي تركز على التدريب والصقل المستمرين لتفضي بعدها إلى أداء الأعمال الغنائية أو الموسيقية.

تعتمد الطريقة التقليدية في تعليم الموسـيقى العربية اعتمادا كبيرا على العلاقة بين المعلـم والمريد، وهي ثنائية قوامها اقتناع كل طرف من هذين الطرفين بكفاءة الآخر وموهبته. ينهل المتعلم من معارف أسـتاذه ويتابع المعلم تطور مريده، يقوّم أداءه ويصقله ويزيد من معارفه ويسكب فيه خلاصة صنعته وخبراته.

ويمكننا تمثيل عملية التعليم والتعلم هذه بالمخطط التالي:



تراث محفوظ: غناء + موسيقى آلية

وتعتمد هذه الطريقة على الذاكرة الحفظية، يُنشد المعلم أمام تلميذه عملا أو يعزفه، ويكرر التلميذ ما سـمعه من معلمه، ثم يتدرب التلميذ إذا ما خلا بنفسـه

لتجويد أداء ما حفظه عنه. وجلسة التعليم لا تتم مرتين على النحو نفسه للعمل الواحد، فهي ابنة ساعتها، مرهونة بالتلميذ المتدرب وطبيعة علاقته بالمعلم ومدى إيمانه بموهبته. ومع ذلك هناك نقاط مشتركة في طرائق تعليم شيوخ الطرائق هؤلاء من دون أن تكون طرائقهم هذه مدوّنة، الأمر الذي يدفعنا إلى الدهشة والتساؤل: إلى أي حد كانت المشافهة تفعل فعلها في مجتمعاتنا قبل مقدم عصر التعليم الموسيقي الأكاديمي وتطور وسائل الاتصالات؟ ومن خصائص التعليم التقليدي أن المعلم يعزف أمام مريده العمل الذي يريد أن يُحفظه إياه. وهذا لا ينقل المعرفة التقنية وحسب وإنما يؤسس لدى المريد حالة تمزج بين التعلّم والمتعة في استماع ما يُنتظر منه إسماعه للآخرين بعد حين: هي عملية تعلّم بين مرسل ومتلقٍ.

لا يتلقى المريد في المرحلة الأولى من تعلمه معلومات نظرية تتصل بالمقامات: عقودها وأجناسها وتفرّعاتها وقواعدها، وإنما يشرع المريد مباشرة في عزف أو غناء العمل بأقل قدر من المعلومات تمكّنه بالكاد من بدء تنفيذ العمل. وهذه العملية التعليمية قائمة كلها على التقليد والمحاكاة كما أسلفنا، يتعلم خلالها الموسيقي ما يسمعه. وليس للمدوّنة الموسيقية في هذا النوع من التعليم مقام، الأمر الذي يتطلب جهدا مزدوجا من المعلم والمريد على حد سواء. ونتائج التعلم بالمشافهة ثقيلة على المتعلّم لأنها تتطلب منه استنفار ملكاته جميعها ليراقب ما يُعزف أمامه، يستمع ويتشرب ويستوعب ويكرر ما سمعه أمام معلمه على الفور، هذا إذا لم نتطرق طبعا إلى موضوع نسيان ما حفظ بعد مدة من الزمن واضطراره إلى تكرار العملية الأولى بكاملها أو تكرار جزء منها، وربما حاول استذكارها بمفرده فتذكر شيئا ونسي أشياء فطالها بالتحريف والتشويه عن غير قصد أو عبث.

إن الحفظ عن ظهر قلب أمر لا غنى عنه في طريقة التعلم الشفهية التقليدية. لا ينتهج المعلم في تعليمه منهجا معينا، بل تختلف طريقته في التلقين من طالب إلى آخر حسب إمكاناته وملكاته ومواهبه وقدرته على الاستيعاب والحفظ. وغالبا ما يقلد التلميذ أستاذه في طريقة إمساكه بالآلة وطريقة العزف عليها وأسلوبه في الأداء.

وكلما ازداد مخزون الطالب الحفظي من المقطوعات ازدادت قدرته على تحلية عزفه وتجويد أدائه. يبدأ المتعلم في حفظ أغنيات ومقطوعات سهلة بسيطة يُدرّب أذنه على سماعها وذاكرته على حفظها واستعادتها. ويتدرج في تعلم الأعمال

الأصعب كلما اشـتد ساعده وتضلّع من آلته أو صوته، ويُعرف مستوى المتعلم غالبا من مستوى برنامجه.

يستفيد المتعلم من أخطاء زملائه عندما يكررون خلف المعلم ما يحفظونه عنه، ويفيد من تصويبات المعلم لكل خطأ من الأخطاء، وهذا يمكن المتعلّم من نقد ذاته وتجنب بعض مواطن الزلل في الأداء. وتشـتمل الـدروس في الطريقة التقليدية على المعلومة النظرية والتطبيقية وعلى حفظ البرنامج. وغالبا ما يقاطع المعلم مريده في كل مرة يجد فيها من المناسب شرح مسألة أو تقويم اعوجاج أو زلل أو تبيان مقياس وزن من الأوزان الإيقاعية، وربما طال الشرح ليشغل وقت درس نظري كامل يستطرد فيـه المعلم ويدلّل على شرحـه بالأمثلة والشـواهد، فتتداخل المعـارف والتقنيات والشواهد والأمثلة والأداءات لتكون كلا لا تجمع بينه أرومة ولا ينظّمه ناظم.

يبدأ المعلم مثلا بذكر شيء من نظريات الموسيقى العربية وشيء عن الإيقاع وعن مقـام العمل وتفرعاته فيه والطـرق المختلفة في الأداء والارتجال في بعض مواضعه، ويقدم شرحـا عن مؤلف القصيدة وبحرها وتقطيعه وبعـض المعلومات التاريخية التـي تتصل بهـا، وبعض ما يتصل بدرس الغناء من تدريـب الذاكرة الحفظية عند المتعلم وحفظ التراث والتقليد. وغالبا ما يردد المعلم على مسـامع تلامذته مساوئ قراءة النوتة الموسـيقية وآثارها السـلبية على إضعاف الصلة بـين المعلم وتلميذه، وغالبا ما يسـتجيب المعلـم إلى خيارات مريده، ويعدُ ذلك عامـلا إيجابيا فاعلا في تأهيله، لأن ذلك يدفع المتعلم إلى العمل وحسـن التركيز وسرعة الحفظ. وبالمقابل يختـار المعلم لمريده مقطوعات تتناسـب ومقدراته التقنية تلافيا لأخطاء تقنية إذا مارسها المريد فسيتعذر عليه فيما بعد تصويبها والرجوع عنها.

وقد سـبق أن ذكرنا أننا إذا بحثنا فلن نجد في الموسـيقى التراثية وفي الطريقة التقليدية في تعليم الموسيقى العربية تمارين أعدت خصيصا وصممت لصقل المتعلم تقنيا وتجويد أدائه كما هي الحال في الموسيقى الغربية. والأمر الذي يحصل هو أن المتعلـم يتدرب على غناء عمل تراثي لجماله وتأثره به وتحسسـه إياه وليس بقصد التدرب المقصود لذاته. غير أن هذا لا يعني أن المعلم غير مدرك لمسألة التدرج من البسـيط إلى المعقد عندما يعلـم تلميذا له، فهو يبدأ مع عـازف عود مثلا بتلقينه سـماعيا البياتي العريان لسـهولته. ويتدرج فيه حتى يصبح قـادرا على عزف لونغا

سريعة معقدة. وفي حين يعمد المعلم التقليدي إلى تلقين عازف العود أو القانون أو الناي المقطوعة نفسها، تلجأ أقسام الموسيقى العربية في المعاهد إلى اختيار ما يناسب كل آلة من هذه الآلات من تمارين ومقطوعات.

ولا يهتم المعلم شيخ الطريقة عموما بمضمون العمل المراد حفظه إلا قليلا، فيطلب من تلميذه أن يحفظ أعمالا كاملة مرهقة لأنها غير مدونة ولا يمكن للعازف أن يستأنس بها إذا ما خانته الذاكرة في بعض مواضعها، وهذا يحصل. والأصعب هو استذكار العمل بعد فترة زمنية طويلة من حفظه أول مرة، لأن الذاكرة غالبا ما تبخل على طالبها بتفاصيل كثيرة دقيقة في متن العمل. وعلى المتتلمذ أن يحفظ أكبر قدر ممكن من أعمال التراث لتبقى له ذخيرة يتناولها ويعيد إنتاجها بمفرده طوال حياته الفنية أو ليستأنس بتجربتها إن أراد أن يختط لنفسه نهجا إبداعيا مختلفا ولا يقتصر على إعادة إنتاج العمل التراثي غناء أو عزفا.

وخلال جلسة التلقين، على المتتلمذ أن يكون يقظا متنبها واعيا مدركا ما يسمعه من المعلم، ويبادر في طرح الأسئلة مستفسرا عما استعصى عليه فهمه قبل أن يشرع ويشارك معلمه في الغناء أو العزف أو كليهما معا. فبعد الجلسة لن يكون للمتتلمذ من منجد سوى ما حفظه وفهمه واستوعبه من أستاذه.

وغالبا ما يرفض الأساتذة المعلمون بالطريقة التقليدية أن تسجل دروسهم، أو أن يكتب التلميذ شرحا عنها أو يدون ملاحظات بشأنها. هي مشافهة في التعليم والتعلم وتبقى كذلك، ولا يشفع للمتتلمذ حبه لآلته التي يتعلم العزف عليها ليصبح عازفا جيدا، بل عليه أن يكون أيضا مراقبا نبيها يقظا لما يُعزف أمامه بأدق تفاصيله، يتمثله ليعيد إنتاجه بأحسن الأداء وأجوده.

ولا يكفي السمع وحده في عملية التعلم هذه، بل تقوم الذاكرة البصرية فيه بدور غير قليل في عملية التعلم الشفاهية، فيراقب المتتلمذ مواقع أصابع معلمه على الآلة وطريقة عزفه وأسلوبه وحركاته وحركات جسمه وهو يعزف أو يغني، وجميعها عناصر مهمة في عملية التعليم تتمازج مع الصوت وتتماهى لتصبح كلا واحدا يشكل قوام جودة الأداء.

لكل عمل من الأعمال طريقته الخاصة به في الأداء وعلى المتتلمذ أن يحفظ هذا كله عن ظهر قلب. معظم العازفين غير قادرين على استذكار عمل موسيقي من

دون آلة موسيقية، وآخرون إذا حاولوا الاستذكار يحركون أصابعهم في الهواء فإنهم يتخيلون أنهم يعزفون العمل وهم يغمضون أعينهم عفويا ليتلمسوا معالم العمل ومخططه. ومن يغفل الذاكرة البصرية في الطريقة الشفهية في التعلم يغفل شيئا غير قليل فيها. إن المكفوفين يتعلمون الموسيقى سمعيا ويتقنونها في أغلب الأحيان، وهذا صحيح، غير أنهم يخسرون حتما ما أسلفناه فيما يتصل بالذاكرة البصرية ودورها في تمتين الحفظ والاستيعاب والأداء. وما نلاحظه في درس من هذه الدروس هو تكرار عبارة «انظر إليّ كيف أفعل كذا». يقولها المعلم عفويا، «انظر إليّ أضع الخنصر وماذا أفعل بالسبابة» يكررها في كل مرة يريد أن يعلم تلميذه شيئا جديدا، أو عندما يصوب له خطأ ارتكبه في أدائه. في هذه العبارات معنى ودلالة كبيرة على أهمية البصر والذاكرة البصرية في طريقة التعلم التقليدية. يجيب المعلم عن كل سؤال يطرحه التلميذ بالآلة عزفا ويكرر على مسامعه عزف المقطع أو الجملة التي أربكته حتى يستوعبها ويحفظها ويتعلم طريقة أدائها ويصوبها له المعلم في نهاية المطاف، فينقل إلى تلميذه المريد ما تعلمه هو أيضا في يفاعته وصباه على معلمه بعد أن أضاف إليه من روحه ونفسه وخبرته المتراكمة وأسلوبه الذي اختطه لنفسه. وما لاحظناه في بعض الحالات الفريدة اللصيقة بنقل كل ما لدى المعلم إلى المتتلمذ أن الأستاذ إذا كان أعسر في عزفه على العود أو الإيقاع مثلا فإنه ينقل طريقته إلى تلميذه محاكاة وتقليدا، ولو كان الأخير غير أعسر. ويُعرف التلميذ أنه تلميذ فلان من المعلمين من طريقة إمساكه بالريشة أو من جلسته وتنحنحه أحيانا. حتى أولئك الذين يقولون إنهم عصاميو التعلم وأنهم لم يتتلمذوا على أحد فإن في قولهم هذا شيئا من الحقيقة والمغالطة في آن معا، لأننا لو سألناهم كيف تعلموا لذكروا عفو خاطرهم أنهم قلدوا أحدهم وحاكوه في عزفه.

ولا ينقل المتتلمذ عن معلمه معارفه الموسيقية وطريقة عزفه وحسب، بل تتوطد بين الاثنين علاقة وثيقة يصبح بعدها المتتلمذ رفيقا، وأحيانا كاتم سر معلمه لصيقا به متشبعا بتصرفاته وأهوائه أحيانا. فالعلاقة بينهما لا تقتصر على الناحية المهنية التقنية فقط بل تتعداها في أغلب الأحيان لتصبح علاقة ناظمها الطاعة من المتتلمذ والأبوة والحنو من المعلم.

ولا تقتصر المادة المنقولة بينهما على البرنامج المراد حفظه وتعلمه، بل

تدخل حركات الجسـد في أثناء الغناء أو العـزف وحركة الأصابع، بل إن اللغة التي يستخدمها أيضا تنتقل عفويا إلى تلميذه، فنراه يتكلم ويعبر بلسان معلمه وطريقته وتعابـيره واصطلاحاته إن كان له فيها دلو واجتهاد غـير دلو الآخرين واجتهادهم، بعض المعلمين لا يتقاضون أجرا على دروسهم ويكتفون بمتعة نقل الحرفة والصنعة وطريقتهـم في عزفهم أو غنائهم، وهم لا يطلبون سـوى العرفان من مريديهم. وما أكثر الأمثلة على ذلك في دمشق وحلب. وكثيرا ما يذكر المتتلمذ أنه تتلمذ على فلان ولو كان لقاؤه به عرضا لا يتجاوز سـاعة من زمن سـأله فيها مسألة وأجابه المعلم فيها. إن لقاء كهذا فرصة نادرة للمتتلمذ، جاد بها العمر عليه ففتحت له آفاقا لعلها تكون أضيق بكثير مما يظن ويعتقد حقيقة، غير أنها معنويا كذلك.

10

محاولات تقعيد الموسيقى العربية

الأحكام القاسية التي أطلقها المؤرخ الفرنسي ڤيوتّو على الموسيقى العربية: سذاجتها وتخلفها ورتابتها وفقرها وسقمها، وتلك التي ألحقها بها ابن جلدته روانيه، والآراء الكثيرة السلبية التي كتبها البحاثة الأوروبيون عما سمعوه من موسيقانا في مطلع القرن العشرين، جميعها تؤكد أن هذه الموسيقى لا أرومة لها ولا ناظم، وليس لها نظام تدوين يحفظها من عوادي الزمن والنسيان وخلط الذاكرة.

ذكر الفرنسي روانيه صراحة أن الموسيقى العربية غير قابلة للتطور والتطوير[1]. طبعا تلك الموسيقى التي سمعها، وهي موسيقى الأرياف، يعزفها موسيقيون يرتزقون منها في إحياء مناسبات القرى وأعيادها، وما سمعه من هذه الموسيقى جعله يصفها بأنها موسيقى

«مع اعتماد طريقة التدوين الأوروبية، تطورت اتجاهات تطلبت من المؤدي أن يتقيد حرفيا بما هو مدوّن، الأمر الذي جعل أداء المقامات الشرقية لا يعتمد أوتار العود مرجعية بل يعتمد طبقات مطلقة مرجعيتها علامات البيانو»

غير ناضجة، إذ إنها تعتمد في أساسـها علـى التطريز الغنائي[2] بدل أن يكون هذا التطريز ثانويا عارضا.

هاجـم الفرنسي روانيه الموسـيقى العربيـة وحمل وعاب عليها عـدم قابليتها للتطور[3]، ووصف تنظيرها بأنه سفسـطات حسابية رياضية عقيمة[4]. وعاب على الموسـيقى العربية جمودها[5] ورتابتها وحذلقتها[6] وميلها في غنائها إلى التعريب[7] المبالغ فيه.

يبدو أن البحوث النظرية الموسـيقية العديدة التي دبّجها البحاثة الموسـيقيون العـرب قد انمحت كلّها من ذاكرة العوام في العالم العربي في فترة سـاد فيها الخمول والكسـل والتواكل، وقد ورد هـذا وصفا عند رحّالة أوروبيـين كـنرفال Nerval[8]، وڤيوتّـو Villoteau، وڤولني Volney. ثم عاد العرب واكتشـفوا كنوزهم بتأثير من علماء موسيقيين أوروبيين آخرين كـ ديرلانجيه وفارمر.

اشـتغل الفلاسفة والعلماء العرب بالموسيقى، بعضهم تفرغ لها، وبعضهم الآخر كرّس لها من وقته ليكتب فيها رسالة أو مقالة أو ليقول فيها رأيا نظريا. والملاحظ أن الاشتغال بالموسيقى من الناحية النظرية قد بدأ عند العرب في القرن الثامن الميلادي وظل مستمرا متلاحقا حتى نهاية القرن السابع عشر. حركة موسيقية تنظيرية علمية بدأت بـِ يونس بن سليمان الكاتب المتوفى نحو 765م، وانتهت بـأبو زيد عبدالرحمن الفاسي المتوفى سنة 1685م[9].

إن الفـترة الزمنية الفاصلة بين أقدم مؤلف موسـيقي وهو الكاتب المتوفى 765 وآخر مؤلف موسـيقي وهـو الفاسي المتوفى 1685 هي 920 عامـا، أي قرابة عشرة قرون، وهي مسـاحة زمنية بحثية موسيقية معتبرة. وهذا يعني أن العرب اشتغلوا في التنظير الموسـيقي نصف تاريخنا الميلادي المعروف. إن عدد العلماء الذين عرف اشـتغالهم واهتمامهم بالموسيقى خمسـة وثلاثون عالما، أشهرهم تداولا في أدبيات الموسـيقى النظرية العربية: الكاتب، وإسـحق الموصلي، والكنـدي، والفارابي، وابن سـينا، وابن رشـد، والرازي، والأرموي، واللاذقي. أربعة من قائمة العلماء الإجمالية توفوا في السـنة نفسها 912م وهم: عبيدالله بن عبدالله بن طاهر، ويحيى بن علي بن يحيى المنجّم، وقسطا بن لوقا البعلبكي، وابن خرداذبة. كما يفصل وفاة ابن سينا المتوفى سنة 1037 عن وفاة ابن الهيثم المتوفى سنة 1038 سنة واحدة.

كان زلـزل في نهايـة القرن الثامـن الميلادي يضرب بعود شـبوط: العود العربي القديـم المشـدود عليه أربعة أوتار[10]. وفي القرن التاسـع عـزف زرياب على عود بخمسـة أوتار[11]. والفارابي نفسه كان يستخدم في القرن العاشر عودا بخمسة أوتار أورد ذكـره في كتاب «الموسـيقى الكبير». وفي القرن الثالـث عشر كان صفي الدين الأرموي يستخدم عودا بخمسة أوتار أيضا. وهذا يعني أن عود الأوتار الخمسة ظل متسـوِّدا خمسة قرون. في القرن السادس عشر اسـتخدم اللاذقي عودا بستة أوتار ذكره في «الرسالة الفتحية»[12].

وفي القرن التاسـع عشر كان العود المصري يُشـد عليه سبعة أوتار مزدوجة[13]. ويرجع سامي حافظ عود الأوتار السبعة في مصر إلى أحمد أبو خليل القباني الدمشقي. ويؤكد مَشّاقة(*) في القرن التاسع عشر أن عود الأوتار السبعة المزدوجة يستخدم في سورية، وأكد المعلومة لويس رونزفال في «مقالة في الموسيقى العربية الحديثة»[14]. أمـا كامل الخلعي فقد تحدث سـنة 1904 عن عود مصري بسـتة أوتار[15]. وذكر رؤوف يكتا بك العود التركي بستة أوتار في مقالته «الموسيقى التركية»[16].

كان عرض الأنظمة الصوتية، شـبه الفيثاغورثية[17]، وشرحها وتبيان حسـاباتها، وعـرض الأنظمة المقاميـة الشرقية[18]، كان يتم عموما وفـق آلة العود التي عمت وانتشرت مع نشر الدعوة الإسـلامية في البقاع الجغرافية. أما اسـتخدام الطنبور أو الرباب فكان نادرا. وقد نجم عن هذا أن انتشرت في صدر الإسلام وعُرفت نظريات موسـيقية نصف هيللينية مبنية على نظام المقامات وتعتمد في بُناها على ما ورثته من نظريات الإغريق. ولكن، منذ سـقوط بغداد على يد التتار سـنة 1258 تخلخل التماسـك الثقافي الفني متعدد الجنسـيات والأعراق (عربي - فـارسي - تركي) الذي عُرف في صدر الإسـلام، وقلّ شأنه، فزادت الشقة بين مكوناته الثقافية وتعمقت في ظل تأثيرات وتجاذبات وطنية محلية وعرقية ضيقة، فانحسر العام إلى خاص ضيق.

ويبـدو أن مرجعية العود ومعه التقسـيم البنيوي للمقامات، على أسـاس عقود ثلاثية، أو رباعية أو خماسـية، قد فقدت مصداقيتها في العراق وإيران وآسيا الوسطى ابتـداء من القرن الخامس عشر. وأصبحت الموسـيقى تنتقل شـفاهيا وسـماعيا عن

(*) ميخائيل مشاقة (1800 – 1888) هو مؤرخ وفيلسوف وموسيقي وطبيب ولد في لبنان لأسرة يونانية. من أهم مؤلفاته «الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية» و«رسالة في الألحان الموسيقية». [المحررة].

طريق المعلم - المريد في إطار معلمين محليين يلقنون مريديهم ومن يتتلمذون عليهم الأشكال الموسيقية والغنائية من دون الخوض في بناهما النظرية التحليلية الرياضية.

وابتداء من القرن الثامن عشر بدأ العرب بدراسة الأنظمة الصوتية والأبعاد بين العلامات الموسـيقية (ثلاثيات، رباعيات، خامسات). كما درسوا المقامات الموسيقية بتسـمياتها المتعددة (لحن، طريقة، دور، شـعبة، تركيب)، ثـم أصبحت فيما بعد: مقام، نغمة، أفاز، داستكاه، مكام، مُقام، ماقوم. وقد وُصفت هذه المقامات وعُرِّفت في صدر الإسـلام الذي نسميه العصر الوسـيط العربي - الإيراني - التركي. وظهر هذا كله في دراسـات الكندي، والمنجّم، والأصفهاني، والفارابي، وابن سـينا، وصفي الدين الأرموي، والشيرازي، والجرجاني، وشكر الله، واللاذقي... لكن الدراسات السابقة كلّها حاولت جاهدة التوفيق بين النظريات الموسـيقية اليونانية القديمة وما كان معمولا به محليا على الأرض[19].

خلال الفترة الفاصلة الممتدة بين رسـالة مَشّـاقة [20] في الموسـيقى، وتؤرخ في سنة 1850، وحتى انعقاد مؤتمر القاهرة للموسـيقى العربية سـنة [21] 1932، كتب ثلّة من المنظرين الموسيقيين العرب بحوثا علمية حددوا فيها المسافات بين النغمات. فظهر سلّم مَشّاقة، وسلّم الأب كولانجيت Collengettes، وسلّم الشيخ علي الدرويش الحلبي.

وظهر في تركيا باحثون عكفوا على دراسة السلالم مثل رؤوف يكتا بك، الفيزيائي الـذي وضع نظامـا جديدا. وظهـر في مصر منصـور عوض، وإدريـس راغب بك، وإسـكندر شلفون، وأمين الديك، الذين أجروا حسابات دقيقة على السلالم المعاصرة المسـتخدمة في الموسيقى العربية. وقد توّج مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد في القاهرة سنة 1932 سُلّما هو أيضا.

بحـوث عديدة نظمت، وندوات كثيرة انعقـدت، ومناظرات حصلت، وكتابات نـشرت، واقتراحات رُفعت، ومازلنا حتى اليوم نتصارع على مسـألة احتسـاب ربع التون. فمسألة تثبيت درجات السلّم الموسيقي العربي لم تُحسم بعد، ولو أن الآلات الإلكترونية المعدّلة أصبحت لها سطوة فرض الصوت الواقع على الجميع.

شـهد النصف الأول من القرن العشرين حركة علمية نظرية موسيقية فاستحق أن نسـميه عصر النهضة[22]. وبدأ تدريس السـلّم الموسـيقي على ضوء النظريات الموسيقية العالمية دراسة رياضية بعيدة عن الانفعالية العاطفية[23].

يَقسم السلّم المعدل الغربي الديوان الموسيقي إلى 12 نصف تون (نغمة) متساوية، يمثله سلم العلامات البيضاء والسوداء على البيانو. أما المسافات بين العلامات في السلالم الشرقية فتحسب مسافاتها، المتبدلة تبدل الأجناس والعقود التي تتشكل منها المقامات، على آلة العود، وهي آلة القياس النظرية المستخدمة عند المنظرين العرب القدامى منهم والمحدثين. بعض هذه العقود أو الأجناس - التي قلنا إنها باتحادها تشكل مقاما كمقامات الراست والبياتي والصبا والسيكاه - تتضمن علامات قيمها، ومسافاتها متبدلة تبدل المقام الذي تندرج فيه. فالثالثة (سيكاه مي) «ثلاثة أرباع الصوت» ليست نفسها في راست الدو، وفي بياتي الره، وفي صبا الره، وفي سيكاه المي: علامة واحدة (مي سيكاه) بقيم صوتية متبدّلة وفق المقام الذي ترد فيه. وهنا بتلخيص كبير تكمن المشكلة الكبرى في الدعوة إلى اعتماد الموسيقى سلما معدلا، أي تقسيم الديوان إلى 24 جزءا متساويا.

في المقابل هناك مقامات كمقام الكردي، والحجاز، بدرجات ارتكاز مختلفة. والحجاز كار كردي، والنهاوند مقامات لا تتضمن ثلاثة أرباع الصوت يمكن للآلات الموسيقية التي تعتمد السلم المعدل عزفها.

إن بعض المسافات الصوتية بين علامتين موسيقيتين تكون المسافات فيما بينها ثلثي صوت أو ثلاثة أرباع الصوت، جعل بعض المنظرين العرب المحدثين يعودون إلى نظام قديم يعتمد تقسيم الديوان إلى 24 ربع صوت.

المسافات المتبدلة تَبدل تموضعها في المقام قضية رهيفة من الناحية السمعية، ثرية جدا من الناحية الصوتية، كالفرق بين السين والثاء بلفظ الحرف اللثوي، فلفظه كالسين لا يظهر فرقا لفظيا وصوتيا بين ثمين وسمين. في حين لو لُفظ الحرف اللثوي لظهر الفرق الصوتي. وإصرار بعض المنظرين توحيد هذه المسافات حسابيا حق يراد به باطل يحرم الموسيقى الشرقية من الثراء الصوتي الذي بيّنا مثالا لسانيا عنه في مثالنا السابق.

سنة 1924 نشرت دراسة[24] في الجامعة اليسوعية اللبنانية لصاحبها إميل عريان حاول أن يثبت فيها أن الديوان في الموسيقى الشرقية يمكن أن ينقسم إلى 24 ربع صوت متساوية. ولم يوفق الباحث عريان في عرضه.

أما إسكندر شلفون (1882 - 1934) اللبناني المقيم في مصر، فقد تصدى لمسألة إعادة إحياء بحوث الموسـيقى الشرقية في مطلع القرن الماضي مؤكدا ضرورة إيجاد نظام تدوين ملائم لتدوين الموسـيقى العربية، ومشـجعا على إدخال الهارموني إلى موسـيقانا، إضافة إلى دعوته إلى تبرئتها من ثالوث الخمر والمرأة والغناء الذي علق بها تاريخيا.

دافع وديع صبرا[25] طوال حياته الفنية المهنية عن فكرة الموسيقى العالمية، مزج الموسـيقى الشرقية بالغربية، وضمّن أفكاره كلها في كتابه «الموسـيقى العربية أصل الموسـيقى الغربية»، 1941. وكانت تسـيطر عليه فكرة «السلم الموسيقي العالمي» ومات من دون أن يحقق حلمه.

نحا الأب اللبناني بولس الأشـقر منحـى مختلفا عن وديع صبرا، إذ لم يكن همه دمج الموسيقى الشرقية بالغربية، بل اعتمد في بحوثه فصلهما إحداهما عن الأخرى، وصدّر ذلك في كتابه «قواعد الموسيقى الشرقية والغربية»[26].

وفي وجهـة نظـر قريبة من تلك التي اعتمدها الأب أشـقر، نـشر الأب لويس الحاج (1938 – 2010) كتابه «الموسيقى الغربية والشرقية»[27]، وهو كتاب نظريات وصولفيج تجنب فيه مسألة دمج أو معارضة الموسيقى الغربية والموسيقى الشرقية.

هناك أيضا الباحثـون العرب الفرانكفونيون الذين اطلعـوا على آراء روانيه في الموسـيقى العربية، ونذكر منهم في هذا السـياق وديع صبرا وإسـكندر شلفون[28]، الذي ترجم جزءا من روانيه وفنّده لسـعة معارفه واطلاعه الموسـيقي. وقد أثارت كتابات روانيه العنصرية في شكلها ومضمونها لغطا شديدا بين العرب الذين يتقنون الفرنسية، أو العرب الذين وصلهم مضمونها عن طريق الترجمة، لكن اللافت للنظر أن أوروبـا ترى بحـوث روانيه قديمة عفى عليها الزمن. إذ إن معاداة العربية عنده ظاهرة في مضامين كتاباته اللاحقة، وكتاباته المتقدمة، ولكنها كانت «عنصرية سلمية» يؤمن بها وتشـكل قناعة راسخة لديه، لكن هذه «السلمية» تحولت إلى عداء سافر أغضـب العرب وحوّل نظر البحاثة الأوروبيين عنه بسـبب غياب الموضوعية، حتى لـو بدا فيما قاله صوابا لأول وهلة، فنحن نفهمه اليوم في سـياقه التاريخي الفني. فالحليات الغنائية (التعريب)، كانت مسـتحبة عند العامة وتعدّ كما أسلفنا مهارة صوتيـة عند المغني، وهذه الحليـات مازالت موجودة في غنائنـا حتى اليوم، لكن

استخدامها تغيّر ولم تعد تظهر إلا في مواضع تستوجبها. فالإفراط في التعريب الذي نسمعه اليوم عند بعض المطربين والمطربات ممجوج غير مستحب وفي غير موضعه وينمّ عن جهل بصنعة الغناء[29].

وفيما يتصل بسطوة الصوت البشري على الآلة واستخدام أصابع اليد اليسرى في العزف على العود، نلحظ أن العالمين العربيين في القرون الوسطى الفارابي (القرن العاشر)، واللاذقي (القرن السادس عشر) - بعد أن أفردا صفحات من مقالاتهما للصوت البشري ومحاسنه وفضائله وجمالياته، أوصيا باستخدام أصابع اليد اليسرى الأربع.

كان استخدام ريشة غليظة من جناح النسر من الطرق التي أتى بها زرياب لتجويد الضرب بالعود في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين وفق ما أورده المقرّي. أما الترجيف vibrato، والزلق glissando، فهما تقنيتان مقترضتان من العزف على الطنبور التركي والسيتار الهندي، ويمكن اعتبارهما تأثيرات من داخل المنظومة الموسيقية الإسلامية[30]. طريقة العزف على نهاية زند العود من جهة العازف والدخول إلى وجه العود أوصى بها كل من إبراهيم وإسحق الموصلي وفق ما أورده المنجم والأصفهاني.

ذكر المنجّم[31] والأصفهاني[32] أن إبراهيم وإسحق الموصلي قد استخدما أسلوب الغناء والعزف الجهوريّ - الخافت Forte - piano منذ القرنين الثامن والتاسع الميلاديين.

وتضمن التقليد الشعبي في العزف على العود منذ القرن التاسع عشر ما يلي:

- عود مشدود عليه خمسة أوتار[33].
- العزف على زند العود باستخدام أصبعين اثنتين من اليد اليسرى.
- تبقى مساحة العزف محصورة على زند العود الظاهر من دون الدخول إلى منطقة تثبيت الزند على وجه العود.
- مساحة العزف الصوتية ديوانان.
- العزف بالريشة المصرية الثابتة الشدة (متوسطة القوة mezzo forte) في الضرب على الوتر من دون تمايز فيها.

يقبل الباحث الموسيقي التركي رؤوف يكتا بفكرة الطبيعة نصف الهيللينية (الإغريقية) للموسيقى التركية، كما يعترف بوجود تأثيرات إسلامية غير تركية فيها.

في حـين يعترف الباحث الموسـيقي الـتركي آرِل Arel(*) المتعصـب لقوميته بالنقل الموسـيقي العرقي. وقد اتبع آرِل في كتاباتـه منهجا علميا صارما، وفكرته عن النقل الموسيقي عن طريق العرق فكرة جريئة دافع عنها كثيرا في كتاباته المتعددة[34].

عـرف العرب نظـام التدوين عـن طريق الأتـراك في نهايات حكم السـلطنة العثمانية، أي أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وما كان يكتب على الصول كان يقرأ على الدو لأن نظام التصوير عندهم كان بالشـكل الذي نقلوه عن الأتراك[35]. أما في سـورية، وبمبادرة وإلحاح من فخري البارودي، أصبح مقام راست الصول (نوى) يُكتب بمفتاح الصول، وتُرسـم بجانـب المفتاح علامات التحويل: سي نصـف بيمول، وفا نصف دييز. وبعد العام 1940 أصبح مقام الراسـت يكتب على الدو بعلامات التحويل: سي نصف بيمول، ومي نصف بيمول.

إن أنظمـة التدويـن القديمة التي كانت تعتمد الأحـرف لم تكن تتطلب طبقة مطلقة. ومع اعتماد طريقة التدوين الأوروبية تطورت اتجاهات تطلبت من المؤدي أن يتقيـد حرفيا بما هو مـدوّن، الأمر الذي جعل أداء المقامـات الشرقية لا يعتمد أوتـار العود مرجعية، بل يعتمد طبقات مطلقة مرجعيتها علامات البيانو. وأحدث هذا خلطا وبلبلة في التعامل مع المدوّنة والمدوّن، وجاءت الوسطية في حل المشكلة على يد علي الدرويش الحلبي الذي اعتمد الناي، بوصفه عازف ناي، مرجعية عندما أدخلـه إلى التخـت الشرقي في مطلع القرن العشرين، فأصبـح الناي في التخت هو النغمـة المرجع. وفعل الأتراك[36] الأمر نفسـه. ولا نعرف إذا ما كان علي الدرويش قد نقل عن الأتراك الفكرة أم هم الذين نقلوا عنه، وأغلب الظن أنه نقل عنهم لأنه درس في تركيا فترة من الزمن.

ومسـألة المرجعيـة الصوتية التي ذكرناها خطيرة الشـأن إذا ما نظرنا إليها من الناحية التاريخية النفسية. فالعرب غنوا قرونا طويلة بمرجعية سمعية تعتمد أوتار العود التي شـكلت برأينا تراكما تاريخيا نفسيا تأصل فينا وانتقل جينيا، ثم تحولوا فجـأة إلى مرجعية أخرى هي مرجعية الصـوت المطلق الذي يعتمد البيانو مرجعا. وهي إشكالية أصلا عند الأوروبيين أنفسهم[37].

(*) حسين سعد الدين آرل (1880 - 1955)، موسيقي وباحث ومحام من مواليد إسطنبول. [المحررة].

أما مسألة التدوين التي أثرناها كان ولايزال للموسيقيين العرب فيها رأي متباين الجوانب، لكننا نراهم يجمعون على أن المدونة تفيد الذاكرة وتحفظ الموسيقى، لكن العـازف يقرأ بعينيه ويعزف بروحه، وبـين المكتوب والمنفّذ فرق لا قدرة للمكتوب عـلى ذكر تفاصيله كافة، كما لا قدرة للعازف عـلى التقيد الحرفي بما هو مدوّن، إذ يخرج النغم جامدا كما لا روح فيه. وهذه ليسـت دعوة للحط من شـأن التدوين في الموسـيقى العربية، بل رأي لطالما سـمعناه من الجيل الأول الذي تعلّم التدوين بحكم الحاجة إلى سرعة التنفيذ والتسجيل وظل هواه هوى شفاهيا تطريبيا. الجيل الجديد من الموسـيقيين الذين تخرجوا في المعاهد يرى المسـألة من منظور مختلف متصالـح مع المدوّنة، ينفذها بحذافيرها لتوحيد الخرج الصوتي، ويخرج عن المدوّنة بحـدود معقولة عندما تُكتب جملة لآلة إفرادية يُدخل العازف المنفرد في تنفيذها من روحه شيئا ليس في المدوّنة.

تسـلّم العثمانيون زمام الخلافة الإسلامية من العباسيين في القرن السادس عشر. وقد أخذت الإمبراطورية العثمانية منهم علم الموسيقى الذي نما وتطور وبلغ أوجه عـلى يد صفي الديـن الأرموي البغدادي في القرن الثالث عشر. واسـتطاع الترك أن يحسنوا النظريات الموسيقية التي ورثوها كما حسّنوا طرق العزف وجودوا تقنياتها، في حين نحا العرب والفرس في هذا منحى تجريبيا مبنيا على الملاحظة والاختبار[38].

محيي الدين حيدر

يُظهـر التجديـد الذي أتى به التركي محيـي الدين حيدر في الموسـيقى العربية ويؤكد حقيقة تمازج الثقافات الموسـيقية بين المسلمين من جنسيات مختلفة، وهي ظاهرة يمكننا أن نطلق عليها ظاهرة التثاقف الموسيقي الإسلامي - الإسلامي. وهذه الفكرة تعارض في شكلها ومضمونها وتسميتها النظريات القومية الحديثة التي ترمي إلى الفصل بين الموسـيقات العربية والإيرانية والتركية عن طريق وصف ودراسة كل واحدة منها دراسة منفصلة مستقلة، مُغفِلة مفهوم التلاقي والتبادل والتلاقح والتأثير المتبادل والمزاج الموسيقي العام والتلاصق الجغرافي والتمازج البشري والثقافي.

ويتحـدر محيـي الدين حيدر من أسرة محبة للفنون وتمارسـها، فأخوه البكر الشريـف عبد المجيد كان يعزف على الكمان والبيانو والتشـيللو، تزوج من أميرة

عثمانية وعُيّن سفيرا في الأردن. أخته الشريفة نعمت ترسم؛ وأخوه الشريف محمد أمــين كان يعزف على الكمان، وأخــوه الشريف فيصل عمل في التجارة، وله أختان مصريتان من زوجــة أبيه البريطانية تعزفان على البيانــو، وهما شريفة ومصباح. كان أبوه يهوى الرسم وتعلم العزف على العود على يد عواد تركي شهير يدعى علي رفعــت. وجعل والــد محيي الدين من مقره منتدى يؤمه الموســيقيون والمغنون، فحفظ محيي الدين عنهم تراثا شــعبيا عريضا، وكان من بين الذين اســتمع إليهم شخصيا حجي عارف القانوني، وعلي رفعت، ورؤوف يكتا، وهم من كبار موسيقيي تركيــا، تعلم محيي الدين منهم الشيء الكثــير بالمحاكاة والتقليد، وكان أبوه يمانع ميوله الموسيقية، فتابع تحصيله سرا في نجوة من عيني أبيه ورقابته.

كان محيي الديــن إذن عصاميا في تعلمه العزف والتمكن منه. في العام 1905، وكان عمره 13 عاما، لحن سماعي هزام، والمخطوط الوحيد الذي بقي عنه حُفظ في إسطنبول سنة 1924. بعد ذلك بدأ بالتعلم على آلة الفيولونسيل.

في الحرب العالمية الأولى تبع والده إلى المدينة المنورة ثم إلى دمشــق. وذكر أنه ترك الموســيقى من 1909 حتى 1918، وهو التاريخ الذي انهارت فيه الإمبراطورية العثمانية وتفككت، وسبب ذلك إفلاس عائلته التي كانت مخلصة للسلطنة. عاد إلى الموسيقى في العام 1919 وتابع فيها حتى العام 1924.

وكان عمره في العام 1902 عشر سنوات عندما اشترى عودا وبقي يتمرن عليه سرا كل ليلة حتى مطلع الفجر، في صالون يطل على بحر مرمرة، وقد مكنه هذا التدريب الطويل المتواصل المتوحد السري من أسلوب عزف بعيد عن الحذلقات المجانية.

ويقــص محيي الدين أنه عندما انقطع وتر كرمان عزف مقاطع على وتر النوى، وعندما انقطع وتر النوى عزف على ما تبقى في عوده من أوتار، وهكذا تمرّس واشتد ســاعده في حلّ مشــكلات عزف معقدة. والعزف على وتر عــود واحد يتطلب من العازف أن يقفز على زند عوده قفزا سريعا جدا، وهذا يتطلب تمارين سرعة وبراعة ليغطــي ديوانــا. ويبدو أن عزف الليل السري الحميمي الأليــف أعـفاه من التقليد والمحاكاة وفــرض عليه العزف الخافت الناعم كي لا يوقظ أهل البيت، على العكس من العزف القوي التقليدي على العود[39].

عندما ترك محيي الدين بغداد متجها إلى تركيا سنة 1948 متأبطا عوده وحاملا

آلة التشـيللو، وفي جعبتـه منهجه في تعليم العزف على العـود، وجد تركيا جديدة مختلفة عن تركيا مطلع القرن العشرين التي حظرت الموسيقى العثمانية وحاربتها. كانت تركيا منتصف القرن العشرين قد استعادت إرثها الموسيقي العثماني وعكفت على دراسته وتدريسه وتوثيقه ونشره والاهتمام به[40].

لم يتتلمذ على يد محيي الدين أي طالب تركي[41]، كما لم يتتلمذ هو على يد أي معلم تركي، فأساتذته كلّهم كانوا من الأقليات أو من الأجانب، أما طلبته فكانوا من العراقيين. هذا العثماني العريق لم يرث من تركيا سوى أمه وزوجته.

الجديد الذي جاء به محيي الدين حيدر في العزف على العود[42]:

- عود متقن الصنع مشدود عليه ستة أوتار مزدوجة.
- استخدام الأصابع الأربع اليسرى في العزف على زند العود.
- العزف على الجزء الأخير من الزند الداخل في وجه العود باتجاه جسد العازف.
- استخدام تقنية الزلق glissando في العزف على الزند.
- اسـتخدام ريشة من جناح النسر غليظة طويلة بعزفٍ دقيق متنوع الشدة في الضرب على الوتر، ريشة تضرب صاعدة هابطة.

وتُثبت النجاحات الدولية التي حققها جميل بشـير وسـلمان شكر ومنير بشير الدور الأسـاسي الذي قام به محيي الدين حيـدر في تأهيل هذه الثلة الطليعية من عـازفي العود في العراق[43]. وقتئذٍ أغفلت الدراسـات ذكـر المعلّم ولم ينصفه طلابه إلا بعـد حين. غير أن نجاحات هؤلاء العوادة أثبتت حقيقة مهمة جدا هي حقيقة مفهوم الهوية الموسـيقية العراقية، التـي كانت توصف في منتصف القرن العشرين بأنها موسيقى تابعة للموسيقى الإيرانية[44].

ويرى عازف العود السـوري عمر نقشـبندي أن تقاسيم جميل ومنير بشير غير عربية في مزاجها وأسـلوبها. وكان نقشـبندي يضبط أوتار عـوده[45] من الأعلى إلى الأسـفل على النحو التالي: «صول، لا، ره، صول، دو»، وهي طريقة تقليدية معروفة، وكان أحيانـا يضبـط أوتار عوده ضبطا أقلّ تقليدية: «فـا، لا، ره، صول، دو». وكان الملاحظ عند نقشبندي أنه كان يختتم تقاسيمه بعزف أغنية قديمة أو أغنية شائعة من المقام نفسـه الذي كان يرتجل منه. ونجد شيئا مماثلا في ارتجالات جميل بشير ومنير بشير ولكن من استيحاء فولكلوري محلي.

يعـدّ عمر نقشـبندي في طريقة عزفه على العـود ممثلا للمدرسـة التقليدية الدمشقية القديمة. وله طريقة في العزف ينفرد بها قريبة من الأسماع سهلة التلقي. وكان يعـزف أحيانـا على زند عوده ويـده اليسرى مدلاة من فـوق الزند بوضعية مقلوبـة، وتعـزف أصابعـه المدلاة من أعـلى الزنـد، ويمكننا رؤية ذلـك في بعض التسـجيلات القديمة التي يبثها التلفزيون السـوري. كان عمر نقشـبندي (1910 - 1981) يقدم نفسـه على الدوام على أنه عربي سـوري دمشـقي، وأنه يعزف بمزاج موسـيقي يترجم ثالوثه هذا. وقد تعلم نقشبندي العود تعلما عصاميا، وهو يعدّ في هذا الباب أنموذجا مهما للتجربة الموسيقية الفطرية. ويقال إن عمر نقشبندي تعلم قراءة المدوّنة وكتابتها في وقت متأخر، وهو لم يتعلم «النوتة» كما يقال سعيا منه إلى تحسـين صورته في أعين «أهل الاستماع»، فهؤلاء لم يكونوا ليأبهوا بتفصيلٍ كهذا عند استماعهم إلى براعته في العزف. لكن نقشبندي اضطر إلى تعلم «النوتة» ليتمكن من اجتياز امتحان قبول الإذاعة والتلفزيون[46].

11

إشكاليات في الموسيقى العربية

لم تشهد ساحة موسيقية ما شهدته الساحة الموسيقية العربية من لغط وخلاف في مسألة ثلاثة أرباع الصوت، الشهيرة في المحافل بـ «ربع الصوت». فمنذ انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة في العام 1932، وحتى الساعة، مازال السجال النظري قائما، وقلنا هنا «النظري»، لأن العملي حسم أمره منذ أن أدخلنا الآلات الغربية «المعدلة» إلى فرقنا الموسيقية لتعزف ربع الصوت. ويبدو الأمر اليوم محسوما أكثر باقتحام آلة الأورغ «المشرق» وسيادته، بل انفراده بالعزف في الحفلات والتسجيلات على السواء. فهل أصبحت مسألة ثلاثة أرباع الصوت مسألة نظرية متحفية يحلو للعرب الجدال فيها وإثارتها من دون أن يكون لهم فيها جواب أو قرار؟ يرى بعض الموسيقيين في ربع الصوت ومشكلاته عائقا يقف أمام تطور هذه

«لقد اقتضى الترويج لفكرة أمسية مخصصة لعازف عود منفرد، في بلاد العود والعوادين، زمنا وإعدادا واستعدادا»

الموسيقى، يشل حركتها، ويعقد أداءها، ويبقيها ضمن التخت الشرقي، وبالخروج من التخت تبدأ المشكلات.

في الزمن الذي كانت فيه أذربيجان جمهورية من جمهوريات الاتحاد السوفييتي، حظرت السلطات الثقافية السوفييتية على المؤلف الأذربيجاني فكرت أميروف F. Amirov استخدام ربع الصوت، لتسهيل دخول هذه الموسيقى إلى المعاهد، ولتعزف على آلة البيانو. وأدخل الأذريون وغيرهم[1] من جمهوريات آسيا الوسطى موسيقاهم الفولكلورية الثرية إلى أسماع الروس والعالم أجمع. موسيقى ربما ما كان لها أن تنتشر الانتشار الذي انتشرته، وما كان لها أن تلقى الرواج الذي لاقته، لو أبقت على استخدام ربع الصوت وعزفه. ولا يظنن أحد أننا نروج هنا لحذف ربع الصوت من موسيقانا لنشرها في العالم، قطعا لا، بل إننا لسنا حتى مع تعديل سلمنا الموسيقي بقسمته إلى أرباع متساوية، ونحن إنما سقنا هذه الفكرة لنقول إن السياسات الشمولية يمكنها أن تعدل مزاج أمة، فما فعلته الحكومة السوفييتية فعله أتاتورك بمنظار آخر وقصد آخر بمنعه وحظره عزف الموسيقى العثمانية في ثلاثينيات القرن العشرين.

في العام 1920، صمم معمل بلييل Pleyel الفرنسي الشهير لصناعة البيانو بيانو يؤدي ربع الصوت[2]، وكان ذلك بناء على طلب الموسيقي اللبناني وديع صبرا (1876-1952). وفعل اللبناني توفيق سكر (1922 -) الشيء نفسه مع معمل ويشنيغرادسكي Wichnegradsky. وهناك محاولة قامت بها مونيك بروشوللِيري Monique Bruchollerie (1915 - 1972) في ستينيات القرن الماضي صممت فيها بيانو يؤدي ربع الصوت.

كان البارون رودولف ديرلانجيه قد كتب، حتى قبل انعقاد مؤتمر القاهرة للموسيقى العربية في العام 1932، ما يمكننا اعتباره حدسا ذكيا أو إرهاصيا، إذ إنه بشر بولادة آلات معزف فيها أرباع الصوت لعزف الموسيقى الشرقية[3].

وقصة المشرقيين مع البيانو قصة طريفة. والطرافة تكمن في أنهم حاولوا محاولات جاهدة إدخال ربع الصوت إلى هذه الآلة على رغم اختلافهم في الآلات التي تصدره بسهولة وحلاوة لا عجمة فيها ولا قسر. ففي مقالة طريفة له يذكر لنا كريستيان بوخيه(1938-2010) Christian Boche [4] محاولات كثيرة متتالية

قام بها شـامبير، وصبرا، وسمان، وفرزان، ونصار، الذين قسموا الديوان في البيانو إلى 17 فاصلة - مسـافة، وإلى 24، وإلى 36، وذهبـوا في بيانو الكوما إلى حد 90 فاصلة - مسافة!

ويبدو أن سـيد درويش كانت له محاولة مع البيانو أيضا، ومصريون آخرون أيضـا راودتهم هذه الفكـرة[5]. وقد تطـرق لهوس العرب بـ «تشريـق» البيانو باحثـون غربيون قد لا يكـون الباعث على نظرتهم إلى هذا الموضوع موسـيقيا صرفا، بل تطرقوا إليه من الباب الاجتماعي الفني. فانصراف العرب لإدخال «ربع الصوت» إلى آلة غربية بامتياز قبل توافقهم على ربع الصوت في موسـيقاهم أمر يبعث على العجب[6].

في العـام 1930، كتب كارا دو فو (1867 - 1953) Carra de Vaux في مقدمة المجلد الأول من مجلدات الموسيقى العربية التي صدرها البارون رودولف ديرلانجيه تشـجيعا لهذه المحـاولات: «إن تصميم بيانوهات أو أورغـات تؤدي أرباع الصوت قد تكفي لتسـمح بعزف هذه الألحان كلها والألحـان التي يمكن تأليفها في الذوق نفسـه»[7]. إن هذه الفكرة التي استحسـنها دو فو وديرلانجيه أفسـدت موسيقانا وأفسدت ذوق عزفها وتلقيها وممارستها وتسجيلاتها عندما تحققت أمنيتهما كليهما بعد خمسة عقود ونيف من إطلاقها.

اسـتنبط اللبنـاني عبدالله شـاهين (1894 - 1975)فكرة بيانـو[8] ببدالة ثالثة لاسـتخراج ربع الصوت منه، وقد صنعت له شركة بيانوهات هوفمان Hoffmann في فيينا هذا البيانو ببدالات ثلاث، وعرض في الجناح النمسـاوي في معرض دمشـق الدولي الأول في العام 1954. وقد سـجل عبدالله شـاهين أسطوانة على هذا البيانو عنوانها: النغم الخالد، أنغام من الشرق، عزف فيها تقاسـيم بيات وراسـت وسيكاه وعجـم ونهاوند ونكريز وحجاز كار وحجـاز كار كورد وصبا وحجاز. وكان يتبع كل تقسيم بأغنية من المقام.

وهناك محاولة أخرى سورية في هذا السياق هي محاولة وجيهة عبدالحق، التي استنبطت بمسـاعدة أخويها منير وياسـين عبدالحق بيانو شرقيا أطلقت عليه اسم «قيثارة دمشـق». وقد صمم هذا البيانـو بمعزفَين اثنين، وبصفين اثنين متراكبين من قصعـة الأوتار، يوضع أحدهما فوق الآخر. يتحكم المعزف الأول في مجموعة الأوتار

الأولى، بينــما يتحكم المعزف الثاني في مجموعة الأوتــار الثانية. يعزف على المعزف الثاني بأنصاف الأنصاف (نصف نصف بيمول، نصف نصف دييز) وهو يؤدي أرباعا متساوية المسافة، أي أرباعا معدلة تقسم الديوان الشرقي إلى 24 قسما متساويا.

عرضت «قيثارة دمشــق» في قصر اليونيســكو بباريس يــوم 19 نوفمبر 1974، برعاية الأب يوســف خوري مدير المعهد الوطني للموســيقى في لبنان ورئيس لجنة الإنتاج الموسيقي في المجمع العربي للموسيقى وقتئذ. وقد افتتحت وجيهة عبدالحق العــرض فعزفت على قيثارتها ألحانا عربيــة تراثية، ثم عزفت عازفة البيانو اللبنانية ديانا تقي الدين على «قيثارة دمشــق» أعمالا معاصرة للمؤلف الموســيقي السوري ضياء سكري (1938-2010) من مصنف أعماله «دفتر الأساطير».

على رغــم تعدد محاولات «تشريــق» البيانو هذه، أي جعلــه يؤدي المقامات الشرقيــة، فإنها بقيت لنا اليــوم حكاية نسردها وآلات متحفية لا يحفل بها أحد ولا تهم أحــدا، إذ سرعان ما طغى الأورغ الإلكتروني المــشرق على فكرة البيانو الشرقي لسهولة حمله وسهولة استخراج ربع الصوت منه في كل درجات الديوان، فضلا عن رخص ثمنه قياسا إلى ثمن البيانو المشرّق.

يقــول روانيــه في العــرب وعلاقتهم بالموســيقى: «هم في الموســيقى يفهمون وحدتهــا[9]، لكنهم لا يفهمــون توضعها بعضها فوق بعض[10]. يمتلكون الإحســاس بتســاوق النغمات لكنهم لا يشــعرون بتداخلاتها. يســمعون غناء في حين يعجزون عن ســماع التوافق النغمي (أكورد) المرافق له: هم لا يملكون الذكاء الموسيقي»[11]. ويتابع في موضع آخر قائلا: «هذه الموسيقى ذات البعد الواحد تتوافق أشد التوافق مع حاجات جمالية لعرق لا يرى في الفن وسيلة تعبير للفكر المهتاج، ولما يَعتمل في النفس من انفعالات مأساوية وخلجات يمكن التعبير عنها أدق التعبير وأصدقه. بل إن هذا العرق لا يرى في الموســيقى ســوى صورة أفكار معومة، وتحريض انفعالات غريزية طروبة تجد الروح فيها نوعا من اللذة السقيمة»[12].

إن الأفكار والأحكام القاســية التي اســتخلصها المؤرخ الفرنسي روانيه وأطلقها على الموسيقى العربية ظلت سائدة تتناقلها الألسنة والأقلام على مدى عقود طويلة تفوق التســعة عقود. وهي أحكام أطلقها على موســيقى ســمعها في أرياف مصر ونواحيها من موسيقيين يحيون مناسبات اجتماعية ودينية، سمعها روانيه من زاوية

ما كان يمتلك هو من ذائقة موسيقية أسيرة ثقافته، ولما تنضج وقتئذ اتجاهات رصد موسيقى الشعوب. ولا نحسب أن البساطة والبدائية خلت من وصفها موسيقى من هذه الموسيقى. لم نقرأ فيما قرأناه ما ينم عن أنه سمع أو اطلع على موسيقى حضرية أخرى تختلف عن موسيقى الريف، أو أنه سمع غناء دينيا آخر يختلف عن غناء أهل الريف. والثنائية التي استخدمناها هنا ريفي - حضري، أو ريفي - مديني ليس فيها تقييم تفضيلي، بل هو تقسيم شاع عندنا نجعل الأول فيه يندرج ضمن منظومة ما يسمى اليوم بالموسيقى الإثنية أو العرقية أو الريفية، حاملة سمات القدم والنقل الشفاهي.

إلى أي حد يمكن الركون إلى أفكار روانيه؟ وهل يمكننا اعتبار آرائه موضوعية؟ إن جهل روانيه، أو على الأقل تغاضيه إن كان يعلم، بوجود مقالات نظرية كتبها كبار فلاسفة العرب والمسلمين في نظرية الموسيقى العربية والشرقية، جعله يطلق أحكامه القاسية على ما سمعه من موسيقى شعبية بدائية لا يمكن إلا أن تكون كذلك في مختلف بقاع الأرض بفوارق بسيطة. كما أنه أغفل بعض ظواهر المصاحبة الصوتية المستمرة حاملة الجملة اللحنية البسيطة البدائية التي يمكن أن نسمعها في بعض النايات المزدوجة في الأرياف[13]، حيث يعزف أحد النايين علامة واحدة مصاحبة على الدوام، ويعزف الآخر بأنامل صاحبه جملة لحنية. وإن وصف ما سمعه من موسيقى بأنها غير ذكية مسألة فيها الكثير من سوء النظر وعدم الروية، خصوصا إذا كان الأمر يتصل بموسيقات الشعوب، وعلى نحو أخص بموسيقات الشعوب المغرقة في قدمها.

لو عاد روانيه إلى المؤلفات الموسيقية النظرية العربية التي ظهرت في العصر الوسيط لعرف أن الكندي هو أول من تكلم في مسألة تعدد التصويت (الهارموني). وقد عرف العرب تعدد التصويت[14] وسموه «محاسن الألحان». وقد ذكر هذا العلم[15] عندهم بمصطلحات متعددة: الاتفاقات والمتلائمات الصوتية[16]، فن الاصطحاب، المزج والخلط والتركيب، التضعيف والتجانس، الاقترانات والكمالات. والترادف الاصطلاحي هذا موفق دلاليا في: الاتفاقات والمتلائمات الصوتية، التضعيف والتجانس، وأقل توفيقا في دلالته في: فن الاصطحاب، والمزج[17]، والخلط والتركيب[18]، والاقترانات والكمالات[19].

إن محاولات «تقعيد» الموسيقى العربية و«تحديثها» و«تطويرها» انصبت كلها في الأغلب الأعم على مسألة إمكانية هرمنتها لجعلها «ترقى» إلى مصاف

موسيقات العالم. محاولات كثيرة قام بها موسيقيون عرب، أو استعان لها موسيقيون عرب بموسيقيين أجانب[20] لإدخال عنصر الهارموني على الجملة اللحنية. الجمهور العريض لم يحفظ في ذاكرته من أسماء من أسهموا في هذا الخط سوى الأخوين رحباني ومحمد عبدالوهاب، في حين أنه يجهل توفيق سكر وأندريا رايدر (1908 - 1971) وعلي إسماعيل (1922 - 1974)[21]، وغيرهم من الرعيل المجرب الأول.

إن ولع العرب عموما بالفخامة والأبهة جعلهم يقصمون ظهر التخت الشرقي لمصلحة الأوركسترا الكبيرة التي تجلس على مصاطب تملأ المسرح والشاشة الكبيرة معا ويقودها قائد أوركسترا يلبس «فراك» و«بابيون» ويمسك بيده عصا يقود بها أوركسترا لا يبدو أن وترياتها موزعة على النحو المعمول به في الأوركسترات الغربية، فليس للكمانات الأولى قسم يختص بها إلى يسار المسرح وقائد الأوركسترا، ولا تجانبها الكمانات الثانية ثم الألتوات ثم التشيللوات فالكونترباصات. لا نجد من عائلة الوتريات سوى الكمانات وبعض التشيللوات والكونترباصات، عددها لا ناظم ينظمه، وليس منوطا بكتابة مدروسة بل محشورة كلها بما تيسر لمنتج الفيلم جمعه من الموسيقيين لإدخال الهيبة والأبهة في نفس المشاهد العربي المستمع. هذه الأوركسترات شاهدناها بالأبيض والأسود مع محمد عبدالوهاب ومحمد فوزي وخصوصا مع فريد الأطرش، وكان مولعا بها، ومع عبدالحليم حافظ، وأحيانا مع محرم فؤاد. محاولات جملية أحببناها لأنها قدمت فنا جميلا متقنا دغدغ أحاسيس الناس وجعلهم يعيشون لحظات من الحلم والبهجة وسط ما كانوا يعيشون فيه من جهل ومرض وخوف من الحاضر والمستقبل معا. حالة نشهد نظيرا لها في التجربة السينمائية الهندية.

لم تلق تجربة اللبناني توفيق سكر في تطوير التأليف في الموسيقى العربية آذانا صاغية لأنها تجافي أذن المتلقي العادي الذي لم يعتد سماع موسيقاه، أو فلنقل، ما اعتاد سماع آلات شرقية ألفَها وأحبها تعزف بما جعلها سكر تعزف.

إن التغييرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية الكبيرة التي حصلت في المجتمعات العربية منذ مطلع القرن العشرين هزت الشرق وأهله وأضعفت ثقتهم بأنفسهم فاعتبروا ما يملكونه باليا بائدا يرمز إلى التخلف، فتخلوا عن فنونهم كلها، أو كادوا، بعدما خلعوا أزياءهم وتزيوا بزي الغرب رجالا ونساء. وحصل في

تركيا، حاضنة بردة النبي الكريم وعصاه وخاتمه، أن ألغت الخلافة الإسلامية وقوضت أركان السلطنة وأعلنت نفسها جمهورية، كما ألغت الكتابة بالحرف العربي لتكتب بالأحرف اللاتينية في ثلاثينيات القرن العشرين. حصل هذا كله على يد مصطفى كمال الذي يلقبه الترك بأتاتورك (أبو الترك)، الذي لم يتوقف عند هذا الحد بل فرض على النساء خلع حجابهن ولبس الزي الأوروبي، وفرض على الرجال خلع العمائم والطرابيش ولبس الزي الغربي والبرانيط، كما حظر على الأتراك سماع الموسيقى العثمانية، وراحت الإذاعة التركية تبث الموسيقى الكلاسيكية، تشجع على سماعها وتعلمها وعزفها، بل نقل حاضرة البلاد من إسطنبول التي تحمل إرثا عثمانيا سلطانيا إمبراطوريا ضخما إلى أنقرة ليتخلص من مضمونها الشرقي الإسلامي، ناقلا إياها إلى عاصمة "حديثة" إدارية تخلو من أي مضمون ثقافي وديني وتاريخي.

وما فعله الترك فعله العرب بشكل أقل حدة. بدأ الانتقال والتنكر لكل ما هو تراثي على أنه محاكاة للغة العصر ومواكبة للتقدم والحداثة، فانتقلوا من بيوتهم العربية الجميلة وأسواقهم ومدنهم إلى كتل الإسمنت والشقق والأسواق الحديثة.. حدث الانزلاق التاريخي ابتداء من المنزل وأثاثه وانتهاء بأنماط العيش كلها من مأكل ومشرب وملبس ومعها زهرة «العمران»: الموسيقى، فتخلوا عن المصمودي والبلدي والوحدة الثقيلة، ورقصوا على التانغو والرومبا والباسو دوبليه والڤالس والفوكس تروت والسوينغ والجيرك. حدث ما حدث من دون منهج ولا معرفة.

وبقي الرأي السائد عند الموسيقيين العرب يعتبر الهرمنة والتوزيع في موسيقانا انتصارا لها ونبذا لرتابتها وفقرها، والمعيار عندهم إقبال الناس عليها وانتصارهم لها ودفاعهم عنها وتقديمهم لها للآخرين على أنها الفتح العظيم.

لا شك في أن بعض المحاولات اللطيفة في هرمنة أغنيات جاءت موفقة، وبعضها موفقة جدا. ونحن لا نرفض هنا هذا «التحديث» في الموسيقى، بل ننبه إلى شططه والإفراط فيه[22]. إن بعض المحاولات التي ظهرت في منتصف القرن العشرين، وخصوصا تلك التي قام بها أوروبيون، ونقصد هنا محاولات أندريا رايدر، جاءت بقدر من الهرمنة على جمل موسيقية بعينها في الأغنية وليس على الأغنية كلها. والسبب في ذلك أن رايدر كان يدرك بعلمه وفنه وموهبته ما يصلح للهرمنة وما لا يصلح[23].

هناك نظرتان إلى هرمنة الموسيقى العربية وتوزيعها وعزفها بأوركسترات كبيرة يقودها قائد أوركسترا يحمل عصا القيادة. النظرة الأولى من الجمهور العربي العريض الذي يرى، كما ذكرنا، في ذلك حداثة وتطورا ورقيا. والنظرة الثانية من العرب أيضا ترى في هذا تشويها لروح الموسيقى العربية ومزاجها وطابعها وكينونتها[24]. النظرة الثانية هذه يتشاطرها بعض العرب مع الأوروبيين الذين يرون أن الموسيقى بشكلها الجديد هذا قد تهجنت وخرجت عن تاريخها وتجملت بما ليس فيها ومنها. نظرة الأوروبيين هذه يفهمها كثير من العرب على أنها دعوة من أولئك إلى البقاء على «تخلفنا» الموسيقي، وأنهم لا يريدون لنا تقدما وحداثة في هذا الفن. ويرى البعض في «الهرمنة» انتصارا للموسيقى الغربية على الموسيقى العربية.

قال الموسيقي السويسري سيمون جارغي ذات مرة في مقابلة[25] أجريت معه في بيروت: «ما من داع لمقارنة الموسيقات بعضها ببعض فلكل منها جمالياتها وقيمتها، كما لا يمكننا اعتبار تعدد التصويت (البولوفونيا) أرفع شأنا من الخط اللحني الواحد (هوموفونيا). هذا لا يمنع الموسيقيين العرب من أن يكتبوا موسيقى فيها تعدد تصويت، لكن عليهم ألا يقولوا عندها إنهم يقدمون موسيقى تراثية عربية».

وبعد عقد كامل من الزمن، يقول أولسن (1922 - 1982)[26] مقارنا بين الموسيقى العربية، الغنية بالفكَر اللحنية والإيقاعات، بالموسيقى العالمية الغنية بتعدد التصويت فيها: «قد يبدو سطحيا جدا في أوروبا على سبيل المثال، بل مفرطا في غرابته، أن نتخلى عن تعدد التصويت، لأننا لا نمتلك إرثا لحنيا إيقاعيا على قدر من الثراء قادرا على نفح موسيقانا وحده. وفي الوقت نفسه فإنه من الخطر أن ندخل في الموسيقى العربية نوعا من تعدد صوتي (بوليفونيا) من النوع الذي كان الغرب يستخدمه منذ مائتي سنة. عندها على العرب أن يتبنوا سلما موسيقيا غربيا معدلا، الأمر الذي سيفقر الموسيقى العربية حتما وينتقص من خاصيتين مازالتا تعدان أساسيتين فيها وهما: اللحن والإيقاع. وأود القول هنا إن تعدد التصويت مر في أوروبا بتطور بطيء جدا استغرق ألف عام. ونحن لا نوصي بأن نستخدم فجأة ما استغرق بنيانه زمنا طويلا».

في العام 1941، صرح اللبناني وديع صبرا (1876 - 1952)[27] باستخدامه الهارموني في المقامات التي تتضمن ثلاثة أرباع الصوت في الأغنيات الفولكلورية

اللبنانية. وقد تفادى الثالثة، وسطى زلزل (سيكاه مي)، كليا في هرمنته واعتمد بدلا منها الخامسة (صول) اعتمادا كليا مسيطرا.

أما المؤلف الفلسطيني سلفادور عرنيطة (1914–1985) فقد استخدم في هرمنته الرابعات والخامسات محيدا الثالثات على غرار صبرا. في حين ترتكز محاولة الهرمنة عند اللبناني توفيق سـكر، في العام 1954، على اعتماد الأكورد الكامل الحيادي. وفي العـام 1972، كانت للبناني بوغوص جيلاليـان محاولة خاصة في الهرمنة. وفي بغداد كان لفريد الله ويردي (1924–2007) محاولة فيها. وفي دمشـق كان لضياء سكري (1938–2010) أيضـا محاولتـه في الهرمنـة. من محاولات الهرمنـة هذه يمكننا أن نسـتخلص أنه بالإمكان هرمنة الموسيقى العربية إذا ما توافرت للمؤلف الموسيقي المعرفة والخبرة والذوق، وأن هنـاك محاولات طيبة جدا في هذا تذكر لأصحابها[28] تشهد كلها وتنم عن سـعة معرفتهم وحسهم المرهف وذوقهم ومحاولاتهم تطوير كتابة الموسيقى العربية[29].

مازالت آراء الموسـيقيين وأهل الاستماع منقسمة فيما بينها بين مؤيد للمدرسة القديمـة مناصر لها يؤكد الحفـاظ عليها ونشرها وتعليمها، وبين مناصر للمدرسـة الحديثة المغربة معرضٍ عن القديم مزدرٍ له. وقد أفقر التقليد الأعمى للموسـيقى الأوروبيـة وإقحامهـا في نظامنا النغمي الصـوتي مزاج موسـيقانا وأفقدها طابعها الصوتي والأدائي، وأدخل إلى أسماعنا طوابع آلات موسيقية مختلفة عن طوابع الآلات الشرقية كالعود والقانون والبزق والناي.

ومن بين التجارب التطويرية للموسيقى العربية التي يمكن تطبيقها تطوير صناعة الآلات العربيـة بهدف تجويد أدائها ودقتها الصوتية. وتصميم عائلة للعود تتألف من 4 أعـواد بأحجام مختلفة على غرار عائلة الكمان: (كمان- آلتو- تشـيللو- كونترباص)، ثم وضع مؤلفات موسيقية مكتوبة خصيصا لمثل هذه التشكيلات. فِكَر كلها تخرج من رحم موسيقانا وآلاتها، لا تحدث قطيعة ثقافية ونغمية ومزاجية بيننا وبين ما نسمعه، وتقدم لنا إمكانات جديدة هائلة من داخل المنظومة النغمية والمزاجية العربية.

يمكن أن نسـتخدم في تعليم العزف على آلـة القانون إمكانات تعدد التصويت بتفريـق ما يعزف باليدين اليمنـى واليسرى، كأن يُكتب لليـد اليمنى على مفتاح الصول، ويكتب لليسرى على مفتاح الفا.

إن غياب النقد الموسيقي المتخصص في بلادنا، القادر على فك رموز العمل الفني وتبسيطها وحسن تقديمها وشرحها للمتلقي، يفتح بها أبواب العمل الفني لمن يستمع إليه، لكي يستمتع به استمتاعا حسيا وعقليا في آنٍ معا، نقول إن غياب هذا النقد الموجه الباني، حول الاستماع إلى مسألة متعة لحظية قوامها أحاسيس متباينة أغلبها قائم على الإيقاع الذي يصاحبه نغم وليس العكس.

المحترفون المجلون من الموسيقيين يبدعون على آلاتهم موسيقى ونادرا ما يتكلمون فيها. والأمر في هذا ينسحب على أهل الغرب والشرق على السواء. وما نقوله ليس قاعدة، ولو كانت لكان لها شواذها، والتاريخ يقدم لنا أسماء بعض الذين أبدعوا نغما وفكرا موسيقيا على السواء. نذكر منهم في الغرب على سبيل المثال لا الحصر: برليوز وڤاغنر وبوليز، ونذكر منهم في الشرق: الشيخ علي الدرويش (1884 – 1952). والظاهرة هذه أمثلتها في الغرب كثيرة ولائحتها طويلة، والسبب نعزوه إلى ميل أهل الغرب عموما إلى الكتابة أكثر بكثير من ميل أهل الشرق فيها، وينسحب الأمر على كل الاختصاصات، وهو في الموسيقى أكثر صدقا مما هي عليه الحال في علوم أخرى.

والعازف المجلي عندنا مهما علا شأنه وبرع في عزفه وفي عرضه لمخيلته اللحنية الثرية في ارتجالاته يبقى في «مكانته» ثانويا، بل حتى هامشيا قياسا إلى المغني أو المغنية اللذَين يستأثران بالمال والشهرة والمجد والأضواء والتسجيلات. ولعل هذا هو السبب الذي جعل كبارنا في العزف يعزفون عن مقابلة الناس، بل حتى مجالستهم ومخالطتهم لشعورهم العميق بالتهميش وعدم الفهم، وهنا قائمتنا طويلة مقارنة بالقائمة الأوروبية، لأن أوساطنا لا تقدر براعة العزف حق قدرها إلا بـ قفلة «حراقة» غريزية تتخلل موالا أو تسبقه إذا ما رغب المطرب في ذلك وأراد.

تُحسب للشريف محيي الدين حيدر[30] مأثرة صنع نجوم يعزفون ولا يغنون، يعزفون ولا يصاحبون غناء، يعزفون ولا يقصدون طربا وآهات، يعزفون ولا يتزلفون تصفيقا ولا تهليلا. نجوم يفكرون ويتأملون ويرسلون أناملهم نغما فيه حس وروح وفكر. إنه الشريف الذي أعاد اختراع العواد المتمكن، العواد الفيلسوف الأنيق[31].

الظاهرة المماثلة عربيا لعازف منفرد يقوم بجولة يعزف أمام جمهور بدأت مع منير بشير في العام 1957، عندما قام بجولة في إنجلترا وفرنسا مهدت لها حفلات

تركيا ولبنان في العام 1953[32]. حفلات منير بشير الأولى التي أحياها في بيروت كانت عبارة عن سهرات خاصة كان يعزف فيها أمام «سميعة» من غير اللبنانيين[33].

تشـغل الدونيـة بال الموسـيقيين العرب وتؤرقهـم. صحيح أن المسـألة تتجاوز الموسيقى لتنسحب تقريبا على كل شيء، غير أنها في الموسيقى واضحة ظاهرة بسبب الأنـا الفنية[34] . إن المقارنة التي يعقدها الموسـيقي العربي بين التخت والأوركسـترا السـيمفونية والفلهارمونية تصيبه بالذهول[35]. إذ إن الكم جزء من الأبهة والفخامة التـي يحبها الشرقيون عموما، والتي كانت وراء ظاهرة الأوركسـترات والكورالات في أفـلام فريد الأطـرش وعبد الحليم حافظ، من دون أن يكون لعتاد الأوركسـترا - كما ذكرنا - التوظيف الدقيق المحسـوب الذي يشغله في الأوركسترا الكلاسيكية. إن فكرة كهذه حدَت الموسـيقيين العرب في القرن الماضي على تضخيم التخت الشرقي نفسـه، فظهـرت تخوت فيها قوانين وأعـواد وإيقاعات ووتريات: كمانات وتشـيللو أو أكثر وكونتربـاص. كانت هذه بداية تضخيم التخت بغير ناظم ولا داع، ثم انضمت الآلات الغربيـة إلى التخت المضخم حتى ابتلعته ثم ألغتـه، وغيرت من معالم ما يصدر عنه عادة من أصوات، لتظهر الآلات النفخية والإيقاعية غير العربية، وغيرها مما ظهر منه مكهربا كالغيتار. كما وجد الأورغ لنفسه مكان الصدارة في سبعينيات القرن الماضي.

إن هذه الدونية هي التي دفعت باتجاه خرق التخت الشرقي وأن تُسـتبدَل به مجموعـةُ آلات هجينة لا يربط بينها رابـط، وأصواتها غير مؤتلفة فيما بينها. وهي الدونيـة ذاتها التي دفعت ببعض الموسـيقيين إلى العبـث بالفولكلور بعزفه بآلات لا تصلـح للتعبير عـن مزاجه[36] بطريقة فجة، وعزفـه كأن عازفه «خواجة» يرطن بعربية ملكونة. من قال إن الغرب يحب سـماع فولكلورنا معدلا ليناسب موسيقاه أو أذنه؟

هي الدونية نفسـها التي دفعت بكثير من الموسـيقيين إلى أن يصروا على عزف المقطوعـات الفولكلوريـة على البيانو، ما تسـمح بـه عزفه آلة البيانـو، ثم عزف المقطوعـات التـي تتضمن «ربع الصوت» عـلى البيانو المـشرَّق، وكأنهم بنجاحهم النسبي في هذا ينتزعون اعترافا بهم وبموسيقاهم.

إن الموسيقي الذي يحتك بالغرب ويقيم فيه سرعان ما يدرك أن ما يحب الغربي سـماعه منه هو موسـيقاه الأصيلة، تعزف على آلاته الأصيلة، بالأسلوب الأصيل من

دون حياد عن هذا الثالوث، وأن تحولا في أقسامه أو حيادا عنه لهو تشويه له ولمزاجه ولروحه حاملة الثقافة بصداها اللحني.

وقد حصل كثيرا أن اعتقد الموسيقيون العرب، خصوصا عندما يسافرون إلى أوروبا، أنه من المستحسن إسماع الأوروبيين موسيقى تلائم أذواقهم، سواء من ناحية المقام المستخدم أو اللحن المختار. فيعزفون له ويغنون أشياء «لطيفة» لكنها لا تحدث أثرا ولا تترك انطباعا، وفي أغلب الأحيان تسبب خيبة. إذ لا يريد الغرب أن يسمع شيئا مما عنده، خصوصا إن كان محدودا، بل يريد أن يسمع ما ليس عنده، وما ليس في مقدوره عزفه أو غناؤه، فبدلا من أن نعزف ونغني «عجم» أو «نهوند» يمكن أن نعزف ونغني «راست» أو «بياتي» وأعمالا مشهودا لها بأصالتها.

في ستينيات القرن الماضي اطلع الغرب على موسيقات الهند وإيران وتركيا: الموسيقات التراثية والدينية الصوفية منها. ونظمت أمسيات موسيقية لمجموعة من العازفين المنفردين والمغنين المجيدين يطلعون الجمهور على ثقافاتهم الموسيقية التراثية الأصيلة[37]. وقد شهد هذا العقد من القرن الماضي رواجا لموسيقات الشرق، وتحديدا موسيقات الثالوث الهندي – الإيراني - التركي، ولم يكن للموسيقى العربية نصيب من هذا الاهتمام والفضول المعرفي السمعي عند الأوروبيين.

بقيت الموسيقى العربية في أذهان الغرب في ستينيات القرن الماضي لصيقة بالعطل الصيفية، وببعض الحفلات والأمسيات المصاحبة للنشاط السياحي: بهرجة «مفبركة» تخلو من كل فن وأصالة اعتقد منظموها أنهم يقدمون فولكلورا وتراثا لأجانب جاءوا للتسلية والمتعة وتزجية الوقت خلال عطلهم. هذه الصورة السمعية الهزيلة الشوهاء هي التي بقيت ومازالت للأسف الشديد موجودة في مواقعنا الأثرية، تقدمها وزارات السياحة للسياح في طقوس مبهرجة لا علاقة لها بتراث أو بثقافة اجتماعية ولا بفن.

هذه هي الصورة التي أردنا نحن تقديمها عن ثقافتنا الشعبية، عن جهل حتما، وعن غير معرفة وغياب عمق ورؤية. صورة كرستها المؤسسات الرسمية لقِصَر نظر إداراتها وجهلها بثقافاتها وانحدار أذواقها عامة.

الغرب إذن هو الذي أعطى الموسيقي الشرقي المنفرد علامة النبالة، وقدّم عازفين أمثال عازف السيتار الهندي رافي شنكر، وعازف الناي التركي إرغونر، ومن بعدهما

عازف العود العراقي منير بشير[38]. اقتضى الأمر زمنا ليخرج العازف الشرقي أولا من وصاية وسطوة ونجومية المطرب ليستقل بنفسه، وليكرس وقته ثانيا لتجويد أدائه وتعميق معارفه واستعداده للجلوس على مسرح أمام جمهور ينصت كليا له خارج حالة التبعية للمطرب والفرقة، أو حالة العزف في زاوية مقهى، لا ينظر إليه أحد ولا يسمعه أحد، ترافقه أصوات قرقرة النارجيلة وخبط أحجار طاولة الزهر.

المؤسف أن الدراسات والبحوث والمقالات النظرية التي دبجت في الموسيقى قديما لم يكن للعرب فيها من دقتها وعلميتها ورصانتها ومتانتها شيء إبان نهضتهم بعد طول سبات. وأن المحاولات التي بدأت منذ منتصف القرن الماضي سعت، باستلهام من الغرب، إلى استعادة هذا الماضي ونبش تراثه الموسيقي النظري لتتعلم منه وتستدرك. لكن المحاولات ظلت، ومازالت حتى يومنا هذا، سجينة الدوائر القليلة، بل النادرة أحيانا، من أهل الاختصاص. بقي العامة، بل وحتى الذواقة، بعيدين عن كل هذا، تجرفهم تيارات «الحداثة» و«العصرنة»، والتجارب الهجينة التي استطاعت، بفعل كثرتها وتسودها، أن تشكل ذوقا عاما طاغيا حَكَما. ذوقا لم يحد عن مسار الأصالة فقط، بل استطاع بسطوته أن يحيد مسار الذوق العام كله ليصبح الأصيل شاذا والأصلاء دخلاء.

حرب الأيام الستة المخجلة في يونيو 1967 سودت الأوجه والأمزجة، وكان من الصعب وقتها الحديث عن الفن، لأن هذا «الفن» كان قُبيل النكسة عنصرا من عناصر الثورة والنضال[39]. بعد سنوات عدة، وتحديدا في العام 1971، احتفت الصحافتان اللبنانية والكويتية تحديدا بأمسية منير بشير التي أحياها في الثامن عشر من يونيو في كنيسة سان لوي في فيرساي، ورأت في نجاح أمسيته المدوي حدثا قوميا بيض وجه العرب بعد سواد[40].

بقي منير بشير في هنغاريا من العام 1961 وحتى العام 1967. اعترف بشير[41] في مطلع السبعينيات بأنه بدايةً حاول أن يقدم في أمسياته أعمالا شرقية من تأليفه صاغها في قوالب غربية، لكن سرعان ما أدرك أن المستمع الغربي لا يريد سماع شيء كهذا منه، وأنه يريد أن يستمع إلى الموسيقى الأصيلة التي تعزف في بلاده العراق، تلك التي تناقلتها الشفاه والذاكرات بالطريقة التي نقلت فيها، وبالروح التي تُعزَف بها وتغنى، وبالأسلوب الذي اعتاد أهلوها عزفها وسماعها به[42].

إن العلاقة الجدلية الأزلية التي جعلت الشرق في مواجهة الغرب مازالت مستمرة حتى يومنا هذا. فقصة الأخذ والعطاء، أو الأخذ بلا عطاء، أو العطاء بلا أخذ، مسألة قُتلت جدلا، ولكنها لم تُبحَث بحثا موضوعيا متقصيا. الأمم تعيش بعضها مع بعض متجاورة متحاورة محكومة بالأخذ والعطاء وبالتأثر والتأثير، ليس في هذا كله غضاضة ولا لوم. الغضاضة كلها تكمن في كيفية الأخذ ومضمونه. من يدخل مغارة علي بابا ولا يعرف قيمة الجواهر يملأ كيسه بكل ما تقع عليه يداه بسرعة وتلهف ونهم، لا فرق بين كأس وعقد وعصا. ليس كل ما في المغارة كنوزا، وليست الحلي جميلة كلها. راح الموسيقيون العرب يستلهمون من موسيقى الغرب جملا موسيقية وهارمونيات وآلات قطعت أمسنا عن غدنا وضللتنا وضللت المستمع وشوشت أذواقه ثم أفسدتها كليا.

لقد اقتضى الترويج لفكرة أمسية مخصصة لعازف عود منفرد، في بلاد العود والعوادين، زمنا وإعدادا واستعدادا. فقد نصح الباحث الموسيقي السويسري سيمون جارغي، ومن ثم أولسن، الصحفية اللبنانية إيفلين مسعود بأن تنشر على صفحات مجلة لبنان مع منير بشير حوارا معدا مسبقا بعناية بأسئلته وأجوبته ليقدم للجمهور استهلالا دلاليا واصطلاحيا موسيقيا يحفزه على حضور الأمسية ويهيئه لحسن تلقيها[43]. مثال صارخ يظهر إلى أي حد كان من الصعب وقتئذ إقناع جمهور عربي بحضور أمسية يعزف فيها عازف عود عربي منفرد.

على مدى فترة طويلة من الزمن أفسد الشرق بنفسه صورة تراثه الموسيقي في أعين الغرب. إذ قدمت وزارات الثقافة والسياحة في بلادنا، لجهل إدارييها، ولضحالة ثقافتهم وفساد أذواقهم، قدمت نماذج من غنائنا وموسيقانا ورقصنا مستلهمة ما كانت تقدمه فرق شعبية سوفييتية من عروض غنائية راقصة لا تخلو من فن وطرافة وذوق وإتقان. لكن ما قدمناه من عروض لم يكن كذلك. كانت الفكرة المسْتَلهَمة جيدة، لكن تفعيلها على الأرض جاء متعجلا هزيلا مبهرجا مبتذلا[44].

إن مسألة العودة إلى الجذور، جذورِنا، في الموسيقى، تعيد إلى الأذهان ما سفح من أحبار على الورق في مسألة الأصالة والمعاصرة. فقد أفاق العرب بعد سُباتهم الطويل، وتشرذمهم سياسيا، وضعفهم اقتصاديا، وتأخرهم تكنولوجيا، لكي يلحقوا بالركب الحضاري، ولكنهم فعلوا ذلك بعد تأخر وتقاعس، باستعجال وحرق مراحل لم يعرفوا التخطيط لها. تقتضي الصحوة موسيقيا العودة إلى الجذور والأصول لا نبذها. التجربة

التركيـة في هـذا بليغة المثال والأثـر، فالأتراك الذين أخذوا بأسـباب النماء والحضارة والعصرنة عادوا بزخم إلى تراثهم الموسـيقي العثـماني يعيدون إحياءه وعزفه وغناءه، وتسـجيله وطبعه على أسـطوانات، ونشره وإقامة حفلات ومهرجانات له، وتدريسه وتقديمه بعازفيه في أقطار الأرض، على رغم أن مرحلة إعلان الجمهورية في عشرينيات القرن الماضي حرمت سماع موسيقى العثمانيين وروجت للموسيقى الكلاسيكية.

تقتضي الندية الثقافية حوارا بين ثقافتين بعيدتين: الموسـيقى العربية والموسـيقى العالميـة[45]. والندية هنا ليسـت حربا ولا مفاضلة، بل أن يقدم كل منهما موسـيقاه الأصيلة التراثية إلى الآخر. لا يريد الغرب تزلفا من موسيقانا، لكن يريد موسيقى تفوح منها رائحة أرضها وإحساس شعبها.

إن النظـرة الدونية التي مازلنا ننظر بها إلى موسـيقانا تظهر ملامحها في تفاصيل العمليـة التعليميـة الموسـيقية في بلادنا: معاهـد وجامعات. تبدأ من كبَر الأقسـام المخصصة لتعليم الموسيقى الغربية وصغَر تلك، إن وجدت، المخصصة لتعليم الموسيقى العربيـة. ويتبـع الأحجام طبعا ما يناسـبها من موازنات تـصرف في أغلبها الأعم على تعليم وتعلم وترويج الموسـيقى الغربية. ويكفي أن نقارن جدول النشـاطات الفنية السـنوية لندرك التباين الكبير في العدد والعدة بين عروض الموسيقى الغربية وعروض الموسيقى العربية. والموسـيقيون الشرقيون عندنا يجأرون بالشكوى من قلة حفلاتهم وتـدني أتعابهم ومحدودية حفلاتهم، ويطالبون بـأن يكون لهم ما هو كائن لنظرائهم عازفي الموسيقى الغربية.

واللافـت أن البحاثة الغربيين هم الذين نصحوا بعض الموسـيقيين العرب النابهين موسيقيا وفكريا بأن يهتموا بتراثهم الموسيقي، بجمعه وعزفه ونشره والتعمق فيه بدلا من الانجراف في التغريب والتغرب بهدف التقرب من الأوروبيين. إن التقليل من قيمة ما نملك من تراث موسـيقي، إما بسـبب جهلنا إياه، وإما بقصـد المعاصرة والحداثة، جعلنـا ننظر إلى التراث الموسـيقي حـصرا على أنه متخلف رتيب غـير قابل للتطوير. إن النظر إلى مسـألة الارتجال المقامي في موسـيقانا كفيلة بأن تقلب مفاهيم الدونية الموسيقية الفنية كلها. كان لزاما على كثيرين منا أن يتعرفوا على ثقافة الآخر والاحتكاك بالآخر ومحاورته، لندرك أن التزلف الفني لا يزيدنا إلا صَغارا، وأن الأصلح هو العودة إلى الأصول والبناء عليها ومنها.

12

نظرة في تشكيل فرق الموسيقى العربية

«يقتضي البحث عن الأصالة الموسيقية وتقديمها إلى جمهورها من أهلها ومن غير أهلها، أن يقدم الموسيقيون مادة رصينة على آلات تراثية يحرصون فيها على عرض تفاصيل الفعل الموسيقي الغنائي بلا تحريف أو تجميل أو تزييف»

درجت الفرق الموسيقية العربية منذ مطلع القرن العشرين، وتحديدا مع مقدم السينما الاستعراضية، على اعتماد الزي الأوروبي: السموكينغ والبابيون الأسود[1]. كما درجت الفرق الفولكلورية الشعبية على اعتماد الزي الشعبي المحلي لكل بلد من البلدان العربية أو لكل منطقة من المناطق على مستوى القطر العربي الواحد. أول من تبنى هذا المصريون، أصحاب السبق في الفرق الاستعراضية والشعبية، وحذت سورية والبلدان العربية الأخرى حذوها. اعتمدت فرق الدراويش التركية زي المتصوفة الطويل الأبيض المسربل والطربوش اللباد الطويل أيضا، في حين اعتمد الموسيقيون الهنود زيّهم الهندي الشعبي، وحدهم الإيرانيون ترددوا في اعتماد زيّ خاص بموسيقاهم.

اعتمــدت فرقــة الجالغي[2] للمقــام العراقي الــزي المديني التقليــدي التاريخي البغــدادي الحضري، في حين اعتمدت فرقة ريفي الدشداشــة البيضاء زيا مع الكوفية والعقــال. فرقة عبد الحليم نويرة للموســيقى العربية في مصر اعتمدت الزي المديني القاهري الأوروبي (طقم أسود وقميص أبيض وربطة عنق أو بابيون أسود). فرقة أمية السورية للفنون الشعبية اعتمدت في أوج مجدها الزي العربي التاريخي: زي ألف ليلة وليلة، ما يبرر رقص السماح المصاحب لبعض وصلات غناء الفرقة وعزفها. ومازال الباب مفتوحا على مصراعيه أمام اجتهادات الفرق الشــابة الجديدة وما تتفتق عنه أذهانهم ومخيلاتهــم في اختيــار أزياء يطلعون عــلى الناس بها ما بين التقليــدي جدا، كالطقم الأسود والقميص الأبيض والبابيون الأسود، مرورا بالقمصان الملونة والمزركشة، والأزياء الشــعبية المحلية، وانتهاء بأزياء تُصمم خصيصا لفرقة من وحي ما تعزف وما تريد أن تقدم نفسها به لمستمعيها.

اعتمــدت الفرق في عزفها وغنائها أســلوبا متدرجا في العزف والغناء من الجَهوري إلى الخافت وبالعكس أي بالاصطلاح الموســيقي الغربي (Fortissimo-Pianissimo). ونحن باســتخدامنا هذين المصطلحين لا نعني أن هذه التقنية مأخوذة عن الموسيقى العالمية[3]، بل اســتخدمناهما لشــيوع دلالاتهما ووضوحهما. وأسلوب الغناء والعزف هــذا معروف عند الأتراك، وقــد أدخله إلى العراق الشريف محيي الدين حيدر، وهي بضاعة العراقيين أصلا، نسوها بسبب القطيعة الثقافية التاريخية.

هذا الأســلوب الذي ابتدعه إبراهيم وإســحق الموصلي أرجعــه محيي الدين إلى أصحابــه عن طريق من تتلمذوا عليه في بغداد[4]. وقد شــاع هذا الأســلوب المتدرج من الخافت إلى الجَهْــوَري وبالعكس عند العازفين وعند جوقات الغناء الجماعي على الســواء. في حين اعتمد المصري عبدالحليم نويــرة (1916 - 1980)[5] في قيادته لفرقة وجوقــة الموســيقى العربية اعتمادا كبيرا على هذا الأســلوب في غناء الموشــح والدور والطقطوقة الشعبية أيضا، وهو أسلوب شديد الشبه بأسلوب الأتراك.

إن دراســة التنفيــذ الديناميكي هــذا (الانتقال من الخافــت إلى الجهوري كلما اقتضت حاجة العمل ورؤيته ذلك) لا يمكن أن تكون دراســة دقيقة إذا ما قصرناها على تحليل ما لدينا من تسجيلات: أسطوانات وأشرطة بأنواعها. صحيح إن تسجيلات كهــذه تعطينــا فكرة عن اســتخدام هذا الأســلوب في الأداء، كما تنــم عنه بوضوح

تسـجيلات فرقة الموسـيقى العربية التـي يقودها عبد الحليم نويـرة، غير أن قصر دراسـتنا على تسـجيل الأسـطوانة وحده لن يكون دقيق النتائج وأمينا كل الأمانة لتوثيق هذه التقنية، والسبب في ذلك برأينا أن التسجيل الأول يخضع لعمليات تقنية ترفـع الخفيض أحيانا وتخفض القوي الجهـوري لتبقى الحدود الدنيا والعليا لطيف التسـجيل مقبولة للطبع على أسطوانات أو أشرطة اسـتعدادا لتسويقها. إن دراسة متقصيـة كهذه يجب أن تحـدث مباشرة عبر قياس مؤشرات لواقـط الميكروفونات مباشرة في أثناء التسـجيل أو في أثناء الحفل، عندها فقط نسـتطيع تحديد الطيف الممتد من الخفيض إلى الجهوري بدقة.

إذن، ظهر هذا الأسـلوب[6] واقتصر على الفرق التي شـكّلها منير بشير وجاب بها البـلاد للتعريف بموسـيقى بلاده، وفرقة عبـد الحليم نويرة، والفـرق التركية التراثية (العصمنلية). بعد ذلك ظهرت فرق عديدة تابعة للمعاهد العليا للموسـيقى استخدم بعضها هذا الأسـلوب، وطوّر بعضها الآخر أسـاليب أخرى تنحو منحى ما هو معروف من أساليب في الموسـيقى العالمية من كتابة موسّعة للوتريات: كمان1، كمان2، ڤيولا، تشيللو على أربعة أسطر متوازية، وكتابة أسطر أخرى مختلفة للآلات: العود والقانون والناي. وهي محاولات طيبة غير أنها ظلت محدودة الانتشار والقبول[7].

بفضل تعليـم محيي الدين حيدر[8] ظهرت ظاهرة الصوت المدرّب؛ الصوت الذي لا يعتمد على حلاوته وموهبته وقماشـته التي تميّـزه، بل الصوت الذي فضلا عما أبنّا يتـدرب تدريبا صحيحا لتجويد أدواته وأدائـه، تدريبا لذاته ليس فيه حفظ أعمال أو ترديد مقاطع بل تدريبات متدرجة في دقتها وصعوبتها هدفها صقل الصوت وتوسـيع قدراته[9] وخضوعه لتحكم صاحبه وإجادة استخدام مفرداته ونقاط القوة فيه وإخفاء ما فيه من عيوب إن وُجدت. نقل تلامذة محيي الدين هذا التعليم عنه وطبقوه فيما شكلوه أو أشرفوا عليه من جوقات وغناء[10].

ومن أشهر الفرق الموسيقية التي تشكلت في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين الفرقة الماسية التي شكّلها عبدالحليم حافظ وقادها أحمد فؤاد حسن[11]. وكان عبدالحليـم قد شـكلها لترافقـه في حفلاته. ولم تقتصر «الماسـية» على أعمال وحفلات عبدالحليم حافظ وحده، بل كانت ترافق بعض المطربين أمثال صباح ووردة حين يسـمح برنامـج عبدالحليم حافظ بذلك، إذ كانت لـه الأولوية في حجز الفرقة

التي رافقته ردحا طويلا من الزمن في حفلاته وتسجيلاتها الحية، خصوصا في مرحلة أغنياته الطويلة.

يقتضي البحث عن الأصالة الموسيقية وتقديمها إلى جمهورها، من أهلها ومن غير أهلها، أن يقدم الموسيقيون مادة رصينة على آلات تراثية يحرصون فيها على عرض تفاصيل الفعل الموسيقي الغنائي من دون تحريف أو تجميل أو تزييف. عندها يصبح لكل شيء وقعه من موسيقى وغناء وخارجهما، إذ تصبح جِلسة العازفين ولباسهم وطريقة تعاملهم بعضهم مع بعض على المسرح وطريقة دخولهم إليه وخروجهم منه وتحيتهم للجمهور، هذه التفاصيل كلّها إذا ما أحسن اختيارها والبحث عنها ومعرفتها تجعل من طقس استماع الموسيقى التراثية حدثا ثقافيا بامتياز، الموسيقى أحد عناصره. ربَّ قائل إن هذه التفاصيل تعني المستمع الأوروبي أكثر مما تعنينا نحن، فنقول بأن المستمع الأوروبي يستمع إلى موسيقانا من باب التثاقف: وهي عملية أخذ وعطاء، ومن حقنا نحن، قبل الآخر، أن نقدم ما لدينا بعد التحقق من أصوله وأصالته. والتفاصيل غير الموسيقية التي أسلفنا ذكرها جزء لا يتجزأ من الموسيقى ذاتها، تخدم طقس الاستماع والإمتاع. لم يخرج الهنود عن هذا، ومثالنا حفلات رافي شنكر يعزف على سيتاره في أرجاء أوروبا وأمريكا، كما لم يخرج الفرس عندما يقدمون موسيقاهم التراثية عن هذا. وقد برع الترك في المضمون والتفاصيل[12]، بينما أسففنا نحن في هذا كل الإسفاف، إذ إن غياب البحث عن الأصول أخرج لنا الفرق التراثية والشعبية بألبسة وألوان مذهّبة ومفضّضة ومزركشة وملوّنة بألوان الطواويس، قدمناها كلها على أنها من التراث وليس للتراث فيها شيء، بل هي من فعل الخيال الذي يسعى إلى الإبهار من دون معرفة أو تحقق. وكان الأصح لو أن بحثا جرى عن أنماط اللباس الذي كان معروفا في فترة من الفترات نقدم موسيقاها وغناءها ورقصها ونلتزم بها حرفيا[13].

والفرق العربية التراثية الحديثة، المشكّلة من عازفين ومنشدين ومغنين تلقوا تأهيلا أكاديميا، تبدو اليوم لناظرها وسامعها باردة جامدة خصوصا عندما تعزف وتغني ألحانا دارجة شائعة على ألسنة العامة. قد يبدو شكل العرض، بهدوئه ورصانته ودقته والتزامه بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة التي أسلفنا ذكرها، تُضاف إليها إضاءة مدروسة للمكان، وخرج صوتي يعتمد في الأغلب الأعم على الرجع الصوتي الطبيعي المدروس للمسارح الحديثة، فلا ميكروفون ولا تضخيم صوت بل صوت

الآلات الطبيعي، والصوت البشري الطبيعي، قد يبدو مقيدا. هذه الصورة الذهنية المترسخة المترافقة مع سماع الأعمال الشعبية والتراثية المعروفة تعاني كبتا وضيقا عندما تسمع ضمن الإطار الجغرافي التقني الحديث الذي يتطلب رصانة في العزف والغناء ورصانة في التلقي.

إن ما يثير الانتباه في حفلات الفرق الموسيقية العربية هو غابة الميكروفونات المزروعة أمام كل آلة من الآلات الموسيقية، ما عدا تلك التي تُوصل مباشرة بالكهرباء والمضخمات الخاصة بها، لتصدر في مجموعها أصواتا شديدة الخرج تصمّ الآذان، غير موزّنة عموما وغير أمينة لأصوات الآلات التي تضخمها بسبب غياب حرفية من يعملون على هذه الأجهزة، فتسمع الآلات حادة كلّها، فيها صدى يضيّع على السامع مبتدأ الجملة الموسيقية ومنتهاها، وهذه آفة ابتليت بها موسيقانا وحفلاتنا[14]. وشكّلنا ذوقا عاما فاسدا ومرجعية خاطئة، إذا حاول أحدهم تصويبها أو تصحيح أدائها اشتكى الجمهور ومعه الموسيقيون أنفسهم والمطرب على رأسهم من أن الصوت ضعيف.

إن غياب التقاليد عموما في الشأن الثقافي الموسيقي، أو ما اصطلحنا عليه بالقطيعة الثقافية، اقتضت أن يتسوّد الغث من الفن على السمين. فما نسميها موسيقى تراثية جمهورها قليل قياسا إلى جمهور أغنية المنوعات. ولا يغامر اليوم منتج في إنتاج أسطوانة موسيقى تراثية لأن سوقها ضعيفة جدا وراغبها نخبوي[15].

إن أسلوب التقاسيم الذي يحبه الجمهور العربي عادة ويألف سماعه ويُطرب له هو أسلوب القفلة التي تندرج ضمن ما يصنّف بالطرب الغريزي. وهو الأسلوب الذي برع فيه فريد الأطرش عوادا، وبنى سمعته وشهرته عليه عند الجمهور العربي، وهو أسلوب قريب من أسلوب عمر نقشبندي الدمشقي. أما أسلوب عزف منير بشير، الأسلوب العراقي-التركي، فهو يحتاج إلى متلق من نوع آخر، مستمع هو أقرب إلى المستمع الأوروبي[16] منه إلى المستمع العربي، ولو أن الآلة والمقام المستخدمين عند منير بشير شرقيان. الأمر نفسه ينسحب على عزف جميل بشير لكن بدرجة أقل، كما ينسحب بدرجة أقل على جميل نفسه أسلوب اليمني جميل غانم (؟ - 1990) لقربه من المدرسة المصرية في العزف.رغم تتلمذه على مدرسة بغداد.

إن مسألة مقارنة أساليب كبار العوادة من المصريين: محمد القصبجي، ورياض السنباطي، ومحمد عبد الوهاب، وفريد الأطرش، ومن السوريين: عمر نقشبندي،

وعزيــز غنام، ومن العراقيين: جميل ومنير بشــير، وســلمان شــكر ومن بعدهم نصير شــمّة، وعمر بشــير، تُظهر التباين بين أســاليب المدارس المصرية والشامية والعراقية. والمدرســتان التونســية والمغربية تندرجان ضمن إطار المدرسة المصرية[17]. وربما لهذا السبب الكامن مازال المتلقي العربي العادي يرى في فريد الأطرش سيد العوادة، ويجد صعوبة في تلقي عزف منير بشير وتمثله.

جمعــت حفـلات العزف المنفــرد على العــود، التي كانــت تنظــم في أوروبا في ســبعينيات القرن الماضي، خليطا من المستمعين الأوروبيين والعرب المهاجرين والطلبة العرب الذين يدرســون في جامعات أوروبا والســلك الديبلوماسي العربي. هذا الخليط كان يســتمع بطريقتين مختلفتــين: الطريقة العربية التي تُطلق عبارات الاستحســان والتطييــب وعبارات آه عنــد كل قفلة أو انتقال مقامي، تجابههــا الطريقة الأوروبية بنظرة مستنكرة وبسبابة تقطع الشفتين لقول «صه»: هدوء. وعند الانتقال إلى شاهد لحنــي فولكلوري بعد الارتجالات يتابع المســتمع العربي بصفقة إيقاعية يســتهجنها الأوروبي ويطلــب الصمت.. هــذه الظاهرة المزدوجة في الاســتماع دليل على اختلاف تقاليد مجالسة الموسيقيين وحضور الحفلات بين أهل الشرق وأهل الغرب.

إن نظــرة تاريخية متفحصة لوضــع عازف العود التركي الشريــف محيي الدين حيــدر، صاحب التجديد في مدرســة بغداد، تجعلنا نفكــر في أمرين اثنين: أولهما أن حيدر جاء متأخرا جدا بالنســبة إلى الأتراك، بعــد زوال عهد الإمبراطورية العثمانية، وثانيهــما أنه جاء مبكرا جدا إلى بغداد، في وقت لم تكن الأذواق الموســيقية والرؤى فيهــا قد تبلورت لتنحو هذا المنحى الراقي في العزف على العود. فســليل العثمانيين حمل إلى العراق أســلوبا بلاطيا أرســتقراطيا رفيع الــذوق والصنعة، في الوقت الذي كان فيه العراق في نهاية النصف الأول من القرن العشرين شــأنه شــأن بقية البلدان العربيــة مهبة للتخبط والفوضى السياســية والفكرية وعدم وضــوح مفهوم الهوية الثقافية والفنية وغيابها موسيقيا.

وفي الوقت الذي يتصدر العود في العالم العربي التخوت، ويقابله الطنبور في المكانة عند الأتراك، تتسوّد الزورنا والطبل الكبيرة فرق الآلات الشعبية الريفية التي نجدها في أرياف المغرب وصولا إلى أرياف سورية مرورا برقعة جغرافية واسعة.

13

هل يعرف أهل السماع ثقافة الاستماع؟

يحب الغرب صمتا ويحب الشرق تهليلا، وينسحب هذا على كل شيء، وبخاصة على الموسيقى. ففي الوقت الذي يصغي فيه الأوروبي للموسيقى إصغاء كاملا، يهلل العربي المنتشي طربا لكل وقفة تقسيم ونهاية مقطع غناء مما اصطلح على تسميتها بالقفلات والتي تستدعي: «آه، يا سلام، الله، كمان، من الأول، أعد، طيّب، عَظَمة على عَظَمة، اجرحني..» عبارات استحسان لا تنتهي تصدر عن الحضور كلما أبدع موسيقي أو مغن. وإذا كان الأمر ينقسم إلى ما اصطُلح على تسميته بالطرب الغريزي والطرب العقلي والنفسي، فإن ما يحرك الجمهور عندنا عموما هو الطرب الغريزي الملتصق بالقفلات الحرّاقة، وليس بالطرب العقلي الذي يقفل قفلات يستحسنها العارفون في سرّهم.

«يذكر لنا التاريخ أن عزة الميلاد كانت تطلب من حضورها الصمت والإصغاء، ومن يشذ منهم عن حُسن الإصغاء والصمت كان يضرب بعصا على رأسه»

Twitter: @ketab_n

في سنة 1957 قدّم عازف الطنبور التركي مسعود جميل أمسية موسيقية في بغداد عزف فيها معه الأخوان جميل ومنير بشير على عوديهما. وقد سبق لجميل ولمنير بشير[1] أن عزفا في أمسية في فندق سيلكت Select في بغداد سنة 1952. وما يهمنا هنا من ذكر هذه المعلومة أن العراق قد شهد ظاهرة العازف الشرقي المنفرد الذي لا تصاحبه فرقة ولا مطرب. غير أن ما ينقصنا معرفته هنا ويهمنا هو سلوك الجمهور المستمع.

ظاهرة الاستماع لعازف عود منفرد في أوروبا كان قد مهد لها استماع الأوروبيين لعازفين هنود وإيرانيين قد سبقوا نظراءهم العرب في اعتلاء مسارح أوروبا. بيد أن الإصغاء الكلي للعزف ربما بدا للعازف الشرقي مربكا، إن لم يكن أحيانا محبطا، لتعوده عموما على ظاهرة الاستحسان والتفاعل مع الجمهور. غالبا ما يجيد العازف كلما تلقى تهليلا أو استحسانا من مستمعيه، فتدفعه الآهات إلى الصولات والجولات في خفايا آلته يستخرج منها ومن مخيلته اللحنية أحسن ما فيهما، ومن التفرعات المقامية أعمق معارفه.

ولا ينفرد العرب في ظاهرة سوء الاستماع، إذ يشاركهم فيها الشرقيون عموما كالهنود وغيرهم من أهل الشرق. ويخطئ من يظن أن هذه الظاهرة غريبة على أوروبا، إذ إن أوروبا عرفت ظاهرة الفوضى في المسارح في القرن السابع عشر. وأبلغ مثال على ما نذكر حالة الهرج والمرج التي كانت تشهدها عروض دار أوبرا ڤينيسيا (البندقية) في ذلك الوقت، إذ كان الناس يؤمون المسارح مصطحبين معهم مأكلهم ومشربهم جماعات ليتسامروا ويتسلّوا في أثناء استماعهم للموسيقى والغناء.

والسؤال الذي يمكن أن يطرح نفسه في هذا المقام: هل تضمنت أدبيات الموسيقى العربية القديمة شيئا يتصل بحسن سماع الموسيقى والغناء؟ لعل ذاكرتنا الجمعية تنجدنا في عجالة بجواب عن تساؤلنا. الثابت أن ما رُوي لنا وجُمع يتضمن في سياقنا هذا نوعين اثنين من الاستماع: أولهما إصغاء وتأمل، وثانيهما قصفٌ ولهوٌ ومجون وصراخ وآهات.

يذكر لنا التاريخ أن عزة الميلاد[2] كانت تطلب من حضورها الصمت والإصغاء، ومن يشذّ منهم عن حسن الإصغاء والصمت كان يُضرب بعصا على رأسه. وهذا يعني أن أهل الصنعة من العرب لم ينتبهوا إلى حسن الاستماع بل فرضوه فرضا،

وهم بهذا أسبق من الأوروبيين زمنيا. ويبدو أن محمد بن عائشة[3] كان له في هذا ما كان لعزّة.

غير أنّ مسلك عزّة الميلاد ومحمد بن عائشة حيال تقيد جمهور كل منهما بالصمت والاستماع استثناء لا يصلح جوابا عما استهللنا به حديثنا، إذ إن الأغلب الأعمّ مما ورد في أخبار الأغاني وغيرها يؤكد سلوك الطرب الغريزي الذي يُخرج السامعين عن أطوارهم فيأتون أفعالا فيها شطط[4].

ظاهرة الطرب الغريزي متأصلّةٌ فينا متجذرة إذن لم تأتِ مع المحدثين من المغنين أمثال: سلامة حجازي وعبده الحامولي وألمظ وساكنة وغيرهم. وهذه الظاهرة هي الأعم قياسا إلى ما جاءت به عزّة ومن بعدها محمد بن عائشة. ولا ندّعي هنا حصرنا ظاهرة حسن الاستماع في التاريخ بهذين الاسمين، إذ إن مطلبا كهذا لا يمكن أن يكون قد غاب عن شيوخ صنعة الغناء والتلحين، وإن لم يكونوا قد أفصحوا عنه صراحة كما فعل ابن عائشة وعزّة. ثم إن مطلبا كهذا قد يكون مسموعا متاحا في جلسة فيها علية القوم، أو يحضرها خليفة بمسلك يزيد الثاني أو الوليد.

الطرب إذن صانع الفوضى. فقصص القرنين السابع والثامن الميلاديين لم تنتهِ عند هذا التاريخ ولم تبدأ به أصلا، فمازال الطرب لصيقا بالغناء، ومازال من يغني يسمّى مطربا وإن كان لا يملك شيئا من مقومات الصوت المطرب[5].

نجد عند الحسن الكاتب، في كتابه «كمال أدب الغناء» من القرن الحادي عشر شيئا يتصل بحسن الاستماع. وهو عموما لا يعترض، في مفهوم حسن الاستماع عنده، على عبارات الاستحسان والتطييب والتشجيع ولا حتى على التصفيق في أثناء الأداء، بل يعارض أولئك الذين يتدخلون في غير موضع، يدللون على جهلهم لما يسمعون. ويرى الكاتب أن الاستحسان والتطييب في موضعه من شأنه أن يحفّز المطرب على الإجادة.

قد يأتي حسن الاستماع عند الفرد عفويا مقرونا بحب المعرفة والاطلاع والاستماع المطلق الذي يدفع بصاحبه لأن يكون آذانا صاغية كلّه لتلقف الموسيقى والتلذذ بما تحدثه في النفس. والتعبير العربي «كلّي آذان صاغيةٌ» الذي يعني الإصغاء التام لمحدثك هو أن يتحول المرء بكليته إلى أذن تحسن الإصغاء ولا تفوت من الحديث شيئا. وحسن الإصغاء إلى الموسيقى هو ألا نفوّت من تفاصيل ما نستمع منها شيئا.

لا يخلـو مجتمـع أينما كان من «سـمّيعة» يحسـنون الاسـتماع إلى الموسـيقى ويتذوقونها. غير أن وجودهم في مجتمع من المجتمعات لا يرفع ذائقة المجتمع العامة، اللهـم إلا من يخالطهم ويتعلم منهم. وحتى لو حصل ذلك ولو بدائرة ضيقة جدا، فإن هذا لا يؤسـس لذائقة مجتمعية معمّمة ولا يعدو أن يؤسـس سـوى حلقة من حوله. وهذا يوصلنا إلى أن تأسـيس الذائقة وتعميمها شـأن من شـؤون التربية العامة التي تضطلع بمسـؤوليتها المؤسسات التعليمية والثقافية وتدعمها وسائل الإعلام المتنوّرة. إن فساد ذوق أمة أخطر عليها من أعدائها على المدى الطويل، لأن فساد الذوق يفسد على صاحبه عيشـه وعيش غيره، والأمة فاسـدة الذوق تُعرف من سكنها وملبسها ومأكلها وسلوكها في الحياة العامة والخاصة.. وفساد أذواق العامة يستقطب الفاسدين من أهل الفن، فترى الناس يرفعون من شـأن إمّعات عادمي الكفاءة والموهبة ويرون نتاجاتهم الرديئة فنا عظيما.. حالة كهذه لا تنفع فيها قوانين ولا مراسـيم، بل التربية الموسـيقية والفنيـة وحدها كفيلة برفع الذائقة وتهذيبها لتدافع عن نفسـها ضد المرذول. في مثل هذه الظروف تظهر المواهب الحقيقية، فالجمهور المثقف فنيا، العارف المهذب ذوقيا، يبتدع لنفسه فنانين حقيقيين. العارف يستدعي العارف، والجاهل يبحث عن نظيره.

علينـا ألّا نظن أن مثل هذه الظواهر التي تكلمنا عنها مقصورة على مجتمعاتنا العربيـة، بل عانت منها أيضا مجتمعات شرقية أخـرى. ولنلاحظ أننا لم نتكلم هنا عن الغرب وعن تجاربه التربوية الفنية المؤسسـاتية والاجتماعية. وقولنا مجتمعات شرقية يجعلنا ببسـاطة نخرج من دائرة العروبة لنوسّـع المقارنة شرقا باتجاه إيران والهند، وشـمالا باتجاه تركيا، وهي شعوب نتشارك معها في خصائص فنية ونختلف معهـا في جزئيـات. المهم أن نقول إن بلدانا كالبلدان التي ذكرناها عاشـت تسـوّد أغنيات المنوعات وتغريبها وانحدار المسـتوى الموسـيقي الثقافي وتغييب الموسيقى التراثيـة. باختصار عانت وتعاني مما عانينـاه منه نحن ونعانيه، غير أنها وجدت لها طريقا تجمع فيه تراثها وتعتني به وتعرّف به وتنشره، وقد نجحت تركيا في هذا إلى حد بعيد، ومعها إيران[6] والهند، بإحداث مؤسسـات اضطلعت بمهمة جمع تراثها الموسيقي وتحليله والتعريف به ونشره.

كانت أحلام الشـباب من البحاثة العرب في ميدان الموسيقى عِراضا بالتسمية والدلالة. وهم شكلوا فرادى[7] ثلة درست في الجامعات الأوروبية الغربية والشرقية

وتأهلوا تأهيلا عاليا ضَمِنَ لهم في الأقل تمكنا من أدواتهم البحثية، ونعني هنا أصول البحث العلمي وطرائقه ومناهجه. ما يعنينا هنا من كل هذا أن باحثين عربا من جنسيات قُطرية مختلفة تأهلوا في الجامعات الأوروبية وكان معوّلا عليهم في تطوير آليات البحث العلمي الموسيقي في بلادهم، أو في الأقل إفادة بلادهم لتغيير الواقع الموسيقي، من الناحيتين التربوية التعليمية والبحثية التراثية. وما حصل على الأقل مع الرعيل الأول منهم أن الأحلام العراض الطوال التي رحلوا بها تلاشت جزئيا أو كليا عندما عادوا إلى بلادهم ليكتشفوا واقعا[8] جعلهم يتخلفون عن كل شيء. وظلت دراسة الموسيقى العربية ردحا طويلا من الزمن حبيسة الجامعات الأوروبية[9].

ولو دقّقنا في المشروعين اللذين تقدم بهما منير بشير لوجدنا أن الأول يؤكد تطوير ثقافة شعبية، في حين يؤكد المشروع الثاني تحديد هوية الثقافة الموسيقية والعلائق التي يمكن أن تقيمها مع وسائل الإعلام المختلفة للتعريف بها والترويج لها. وقد أكد هوية العروض الموسيقية الحية على المسارح لتعريف الجمهور بها داخل البلاد وخارجها. وقد أدرك منير بشير وقتها ارتباط الصحافة والعروض الموسيقية والفنية عموما بالسياسة التي تمسك بحبل صرّة المال في بلادنا، فالجمهور لم ينضج بعد كفاية ليدرك أن من واجبه أن يسهم من جيبه في تمويل الفن، ومادامت المجانية لاتزال عملة رائجة[10] فعلى الدولة أن تنفق على الحركة الفنية الموسيقية من المال العام.

كيف فسدت الحياة الموسيقية ومعها ذوقنا الموسيقي العام؟ سؤال لطالما سمعناه وسألناه وفكرنا فيه وحاولنا الإجابة عنه وتلمّس أسبابه والسعي إلى تصحيح واقعه، أو في الأقل تبيان الطريق لتعديل هذا الواقع الذي يشتكي منه الجميع ويتقبلونه على أنه من الأقدار السوداء التي اعتدنا تحملها والصبر عليها ثم قبولها بتسليم.

كيف ترسخت هذه القطيعة الثقافية الموسيقية بين الناس؟ وهنا لا أتكلم عن جغرافيا عربية بعينها بل أتكلم عن ظاهرة ضربت الشرق كله عربه وعجمه بهوامش ومستويات متباينة عدّلت أوضاعها بعض المحاولات الجادة من أفراد ومؤسسات وحكومات، أشرنا إلى أن جيراننا في الشرق: الفرس تنبهوا إلى ذلك، غير

أن ظروفهم السياسية المرتبطة بالدين لا تُعينهم كثيرا على الانخراط في عملية رد الاعتبار لموسيقاهم التراثية الثرية. وعلى هذا فنجاحهم في حفظها والترويج لها محصور في قنوات وحلقات ضيقة. وحدهم الترك، (وإلى حد ما الهنود) استطاعوا أن يردوا الاعتبار لموسيقاهم التي يسمونها «عصمنلي» بعد أن أُجبروا لعقود خلت، في عهد مصطفى كمال (أتاتورك)، على التخلي عنها كليا والالتفات إلى الموسيقى الكلاسيكية العالمية عنوان التحضر والتقدم والرقي في رأيه.

السكوت، الذي تعلمنا أنه من ذهب، يبقى في تلقي الموسيقى وتمثلها من ذهب. والأفكار التي سقناها هنا حول قواعد السلوك الحسن في الاستماع الفردي، واستعراضنا التاريخي بذكرنا عزّة الميلاد ومحمد بن عائشة قديما، ومنير بشير في سبعينيات القرن الماضي، لم تكن سوى للتدليل على أن حسن الاستماع كان مفهوما معروفا مطلوبا لذاته من المطرب والسامع، ومن العازف المنفرد والجمهور على حد سواء. هذا وإن كانت ظاهرة الصمت في ظلمة القاعات الحديثة تقليدا فرضته هيبة المكان ومحاكاة العارفين، وترسخت شيئا فشيئا، وإن لم تطل سوى قلّة متنوّرة.

يكاد السياق التعليمي التقليدي للموسيقى العربية يندثر، إن لم يكن قد اندثر في حاضرات العالم المعروفة به المشهورة بتقاليده. نقول إن الموسيقى العربية في سياقها هذا المحصور ضمن ثنائية: (معلم- مريد) تمثل مرحلة تأهيل وإبداع مستمرين، إذ إنها في سياقها التقليدي وليدة الحلقات الصغيرة: حلقات الأصدقاء والحلقات الدينية وخلّص السمّيعة. فالمريد الذي استمع لمعلمة فحفظ عنه وحاكاه وقلّده يجلس في خلوته يكرر ما حفظه ويعيده حتى يتقنه ومن ثم يجوّده ويصب فيه من روحه ويؤديه بذوقه وإحساسه. يتجلّى به وحده أولا، ثم يطلع به على خلّص أصدقائه يستمزج آراءهم فيما يسمعون. التأهيل يشغل المساحة الأولى من العملية ويتكفّل الإبداع بمساحتها الأخيرة. واتساع المساحة الثانية دليل على اشتداد عود المتعلم وخروجه من دائرة معلمه، وهي التي تبشّر بولادة فنان جديد[11].

لو تساءلنا من قبيل المعرفة: هل تختلف الموسيقى التي كانت تُعزف في البلاطات عما كان يُعزف أو يغنى عند العامة؟ فسيكون جوابنا بأن المقامات المستخدمة هي نفسها في البلاطات وفي مجالس العامة، غير أن الاختلاف ربما كَمُنَ في طريقة العرض من جلسة ومحيط ومجالسين، وطريقة استماع، ومستوى إتقان الأداء، إذ لا يمكن

أن يُقدم في البلاط فنٌ لم ينل حظه من التحضير خوفا واحتراما في آن معا. والسؤال الثاني الذي يمكن أن نطرحه على أنفسنا: مادام المقام هو نفسه، فهل كان عازف عود يرتجل على مقام من المقامات المعروفة بمثل ما يرتجله عازف من زماننا؟ وقد نجيب استقرائيا بأن مزاج المقام المرتجل فيه يبقى نفسه، غير أن الجمل اللحنية قد تختلف من الناحية التركيبية عما كانت عليه في وقت بعيد مضى، فضلا عن أن الناحية التقنية قد تجعل كفة ارتجالين في مقام واحد بشقة زمنية واسعة تميل إلى مصلحة الحديث بما استُنبط من تقنيات جديدة في عفق الأوتار وتركيبها على العود وفي طريقة إمساك الريشة.. أشياء كثيرة يمكن أن نضيفها هنا، لا نقول إن هناك اختلافا كبيرا بل جزئيات تُحدث فِرقا غير أنها لا تحدث قطيعة مادام المزاج المقامي كما أبنّا يبقى في المجمل الأعم واحدا.

ولو استحضرنا في هذا السياق مثالا معروفا لقلنا إن طريقة عزف الشريف محيي الدين حيدر على العود كما سمعناها من تسجيلاته[12] وطريقة عزف الأخوين جميل ومنير بشير على الآلة نفسها تندرج كلها وفق تصانيف الموسيقات التقليدية[13]، ضمن ما يُطلق عليه موسيقى الفن التقليدي التي يعزفها الموسيقيون المحترفون أو الفنانون الأرستقراطيون ممن تلقوا تعليما موسيقيا رفيعا غير أنهم لم يحترفوا. ويمكن أن ندرج الشريف محيي الدين حيدر[14] مثالا رفيعا عنهم.

14

تطور دوزان العود وتقسيم الديوان العربي وأبعاده الموسيقية

إن العـود المعـروف حاليا، الأكثر شـيوعا وانتشـارا في الشرق، تُشـدّ عليه خمسـة أوتار مزدوجـة تغطـي ديوانين كاملـين مطلوبين في أداء الموسـيقى التراثية المقامية والشعبية على السـواء. وقد تفتقت أذهـان بعض الصنّاع عن مساعٍ عدة لتحسين صوت العود، غير أن المهارة الحاليـة في صنعه موجودة اليـوم عند الأتراك تحديدا. كان من بين التحسـينات التي أُدخلت عـلى صناعة العـود الحالي إضافة وتر سـادس قـرار (أعلى الأوتـار)، وتعديـل طريقة إدخال الزند في جسم العود، لتمكين العازف من عزف نغمات الجـواب الحادة بدقة، وتوسـيع مدى العـود صوتيا. كـما عُدِّلت فيـه طريقة تثبيت الأوتار على نهاية وجه العود باتجاه قعر طاسة العود، ويسمّى عودا متحركا، وتكون الفرس فيه متحركة أيضا. إذ كانت الأوتار تُثبّت على مشط

«أدخلـت عـلى العـود تعديلات هي ثمرة تجارب شخصية لعازفين مجيديـن متمرسـين قصـدوا مـن تعديلاتهـم هذه اسـتنطاق أعوادهـم بأصـوات جديـدة، أو قصدوا منها توسـيع مـدى الآلة الصوتي».

ملصوق في نهاية وجه العود، وأصبحت اليوم تُشـد من خلف نهاية طاسـة العود. وكان عازف العود العراقي منير بشير أول من استخدم عودا تُثبّت فيه الأوتار بهذه الطريقة.

كانـت التعديلات المتلاحقة التـي أُدخلت على صناعة العود وليدة تسـاؤلات العازفـين في بحثهـم الدائم عن دقة خـروج نغمات العود، وسـهولة العزف عليه، وتوسـيع مداه الصوتي. فلحلّ كل مشـكلة من المشـكلات كانـت هناك محاولات وتجارب ووقت لتسـتقر الحلول ثم تُجوّد. وتراجعـت الناحية الجمالية الفريدة في صنع العود إلى الصف الثاني، إذ يلجأ اليوم معظم العازفين إلى امتلاك أعواد لا تُزيّن قمراتُها (الكبيرة الوسـطى، والصغيرتان الجانبيتان على وجه العود) بخشب محفور مفرّغ، أو بعظم، أو عاج. وإنما أصبحت فتحات الوسـطى فيها بيضاوية والصغيرتان دائريتان أو بيضاويتان أيضا أحيانا. كان السـعي دوما إلى تخفيف حِمل وجه العود ليصبح رنينه أوضح وصوته أعلى.

أربعـة عشر قرنا ونيّـف من الزمان والعود حاضر بالقـول والفعل في أحاديث الموسـيقى والغناء، وفي البحوث والمقالات النظرية التي دُبّجت فيه في فترات زمنية متلاحقـة، كثرت في الماضي ثم اختفت، لتعاود الظهـور بحثا وتنقيبا في بطون كتب الأولين من المنظرين[1]، ثم سعيا إلى البناء على ما سبق وتجويد أداء آلة تحمل هوية ثقافية موسيقية عربية.

صناعة العود ودوزانه

شـهدت صناعة العود، منذ أن ظهـر في الكتابات حتى النـماذج القديمة التي وصلتنـا منه، تطورا متلاحقا بطيئـا. فقد كان في أول عهده رباعـي الأوتار: تفصل الأوتـار بعضها عن بعـض في دوزانها أربع نغمات، ويُعزف عـلى زَنده بأصابع اليد اليـسرى الأربع. ثم أصبح العود بخمسـة أوتار: تفصـل الأوتار بعضها عن بعض في دوزانها خمس نغمات. لكن العود بأوتاره الأربعة أو الخمسـة يبقى عود الموسيقى والغناء عند العرب وعند أهل الشرق من عجم وترك، في شـقّي الموسـيقى والغناء: التراثي والشـعبي، وهو مقامٌ لا تقوم مقامه أي آلة موسـيقية أخـرى. وإذا قلنا إن العربية هوية لسان العرب، فإن العود هو هوية موسيقاهم.

والعود، الآلة الوترية التي نعرفها، يُوصف على أنه عود زَنده قصير تمييزا له عن الأعــواد ذات الزَند الطويل. وعود الزَند القصير نجده عند الفرس والعرب والترك، في حين نجد أعواد الزَند الطويل بتسميات مختلفة، حسب المناطق والأقوام التي تعزف عليهــا: فنجد الطنبور[2] عند الأتــراك، والطنبورة عند الأكــراد والتركمان في العراق، والبزق عند رُحّل وغجر سورية ولبنان[3].

العود إذن آلة عماد أســاس في الموسيقى الشرقية عموما، وفي الموسيقى العربية تحديدا. المتقدمون في صنعة الموســيقى كانــوا يعتمدونه في شروحاتهم النظرية وفي تلاحينهم الآلة المرجع. وقد عُرفت تاريخيا أشكال متنوعة منه عند اليونان والفراعنة. وكان للفرس قديما عود بوترين اثنين يُســمى الوتر العلوي: بَمّ، والسفلي: زير، فسّره العــرب بـ: قرار - جواب. وقــد أخذ العرب عن الفرس آلتهــم وأضافوا إليها وترَين: مثنــى ومثلث، وجعلــوا الفروق الصوتية ما بين الأوتار مســافة ربع الوتر كي تعادل نغمة الوتر الذي يليه مطلقا. وقد وضعوا على زَند العود أربع ربائط للأصابع الأربع، وسمّوا هذه الربائط: ربطة سبابة، ربطة وسطى، ربطة بنصر، ربطة خنصر[4]. وبقي العــود على هذه الحــال بأوتار حريرية حتى مقدم زريــاب، تلميذ الموصلي في زمن هارون الرشــيد، فأضاف تعديلات عليه فجعل قصعته بيضاوية الشــكل مصنّعة من أضلاع خشبية مرصوفة بعضها إلى جانب بعض، وأحدث في صدره فتحة كبيرة سمّاها قمرة، وثبّت في منتهى وجهه قطعة خشــبية مثقبة تُثبّت عليها أوتار العود الأربعة ســمّاها مربط، وأبدل بالأوتار الحريرية أوتارا صنعها من أمعاء الحَمَل، وثنّى الأوتار وأضاف وترا خامسا من أسفل الأوتار حادا، واستبدل بالريشة الخشبية ريشةَ نسر[5].

ولــو قارنّا بين العود الذي وصفه الفارابي (874-950م)، والعود الذي يُســتخدم اليوم لوجدنا بينهما فرقا كبيرا في الشــكل والاصطلاح والتفصيل. إذ إن العود القديم يظهر كأنه قُدَّ من قطعة خشب واحدة لا أجزاء فيها مركّبة، من زَنده حتى قصعته، كما هو إلى اليوم مع العود اليماني المسمّى قنبوس أو طربي، في حين أن العود الحالي تُحفر قطعه من الخشب، ثم تُجمع بعضها مع بعض: زَند، ظهر، صدر. ولم يكن صدر العود القديم مفتوحا بقمرات كما هي حال العود الحالي.

تكون طريقة اســتعمال الريشــة في الضرب بالعود على ثلاثة أشكال: البسيطة، ويضرب بها من الأعلى إلى الأســفل على الوتر ↓↓↓↓ ، والمقلوبة ويضرب بها الوتر

صعودا وهبوطا بالريشة ↓↑↓↑ ، والمزركشة وتكون: ↓↑↓↓↓↑↓، وتكون أوتار العود مضبوطة على النحو التالي من الأعلى إلى الأسفل: الوتر الأول يكاه، الوتر الثاني عشيران، الوتر الثالث دوكاه، الوتر الرابع نوى، الوتر الخامس كردان.

أما العود الشـــائع اليوم فهو عود بخمســـة أوتار مزدوجـــة، وهو عموما العود الدمشـــقي، وهو قريب من العـــود المصري[6] - علما بأن العـــود المصري التقليدي كان طويل الطاسة وبه قمرة واحدة فقط، وقد تغير شكله في الثلاثينيات بتأثير من الصناع الشوام- وقريب من العود الذي نراه حتى في المغرب، أي أنه أصبح الأنموذج الأكثر شيوعا وتعميما، عدا الفروقات الطفيفة.

تُعفق أوتار العود بأصابع اليد اليسرى وتضرب أوتاره بريشة، قصعته على شكل نصف إجاصة مشطورة من أعلاها إلى أسفلها. تُصنع قصعته من أرياش من الخشب تكـــون عادة بلونين متباينين جماليا من خشـــب الجوز. ويُصنَع وجههُ من خشـــب أبيض بســـماكة 2 مم، تتوســـطه قمرة كبيرة دائرية وعلى جانبيها قمرتان صغيرتان دائريتان، مغطاةٌ كلها بعاج أو عظم مفرّغ محفور. يُســـمى زَند العود إبريق، وهو قصير أملس لا تُثبّت فيه حواجز معدنية (دساتين) كتلك التي تُثبّت على زَند الغيتار الطويل. تسمى مقدمة العود «أنف»، يتعامد معها مربط الملاوي[7] (المفاتيح) التي تشد عليها أوتار العود وبها يُدَوزَن. ويكون عدد الملاوي 9 أو اثنا عشر، وحتى أربعة عشر أحيانا، وذلك حســـب الأوتار المربوطة على العود إن كانت فردية أم مزدوجة. يبلغ طول وتر العود الدمشـــقي 60 ســـم، تثبت في مشط مثبت في وجه العود على مســـافة 10 ســـم من قاعدة العود. الوتران الأول والثاني يكونان عادة مبرومين من الحرير، أما الأوتـــار الباقية الثالث والرابع والخامس فتُصنـــع من أمعاء الحيوان[8]. ويمكـــن أن يكون الوتر الســـادس المضاف مفردا وأحيانا مزدوجا، واســـتخدامه ليس شائعا عند جميع العازفين.

دَرَجَ أهل الشرق على تسمية أوتار العود من الأعلى إلى الأسفل، أي من القرار إلى الجواب. والعرف القديم هذا يعود إلى أكثر من عشرة قرون، كان فيها العود رباعي الأوتار، تفصل أوتاره الأربعة بعضها عن بعض أربع درجات موسيقية. وكانت أوتاره المشـــدودة مفردة أو مزدوجة. وقد أضيـــف وتر خامس في الجواب كي يغطي العود مسافة ديوانين اثنين، ثم أصبح يضاف إلى القرار بدلا من الجواب على مسافة ديوان

كامل بالنسـبة إلى الوتر الرابع. وقد مكّن هذا التموضع للوتر الخامس عازفي العود من الرشّ، أو اسـتخدام الوتر الخامس المزدوج القرار كعلامة حاملة مستمرة تُضبط على درجة الصول (نوى)؛ تقابل علامة النوى، التي يصدرها الوتر الرابع. ويسـتخدم معظم عازفي العود في بلادنا هذا الوتر مطلقا لإصدار النوى القرار الرخيم، ويعفقون الوتر الثاني المزدوج لا 1 (حسـيني)، للحصول على العلامات الموسيقية بين (لا 1 ري 2): حسيني 1 ودوكاه 2. وكان الأقدمون الحريصون على استنطاق عود الأربعة أوتار ديوانـين اثنـين، يُضطرون إلى عفق الوتر على وجه العـود. وهي الطريقة التي كان يلجأ إليها إسحق الموصلي في عزفه على العود الرباعي الأوتار، إذ كان الذوق الجمالي الموسـيقي الشرقي خلال قرون عديدة مضت مرتكزا عـلى إمكانية تغطية ديوانَين اثنين على العود القديم رباعي الأوتار.

وفيـما يلي جدول يبيّن تطـور دوزان [9] أوتار العود ابتداء مـما أورده الفارابي (874-950م) في «كتاب الموسيقى الكبير» وحتى يومنا هذا في المشرق العربي.

	وتر 4	وتر 3	وتر 2	وتر 1	
عود قديم بأربعة أوتار (قرون وسطى)	بم (صول)	مَثْلث (دو)	مثنى (فا)	زير	
عود قديم بأربعة أوتار (قرون وسطى)	صول	دو	فا	سي بيمول	
عود حالي بخمسة أوتار	صول	لا	ري	صول	دو

ودوزان العود الحالي من الناحية النظرية هو من الأعلى إلى الأسـفل: صول- لا- ري- صول- دو بأوتارٍ خمسـة مزدوجة، وأصبحت تُسـمى اليوم بأسـماء العلامات الموسيقية العالمية، وفقدت تسمياتها المعروفة في أدبيات الكتب النظرية الموسيقية العربية القديمة. تغطي الأوتار الخمسة المزدوجة هذه بدوزانها الحالي ديوانين اثنين: مـن صول1 وحتى صـول 3، ويكون دوزان العـود عمومـا، إذا لم يعزف مع آلات

ثابتـة الدوزان، مضبوطا على طبقة مغني تينور، وليس على الطبقة المقيسـة عالميا (ديابازون). وهذا يفـترض أن يعزف العود ضمن تخت من الوتريات (قانون، بزق، كمان عربي)، يمكن أن يكون الدوزان فيما بينها متوافقا متجانسـا ليصاحب ويوافق صوتيـا مطربا تقليديا يغني الأعـمال القديمة. لكن الدوزان الحالي بجعل تسـمية الأوتـار بعلاماتها الغربية، مادامت أوتار العود تُشَـد عـلى مرجعية هذه العلامات المقيسـة، أفقدها شرعية تسـمياتها القديمة، إذ اختلفت المرجعية السمعية، ومعها المرجعية القياسـية للنغمة، التي كان يُسمى بها الوتر (نوى، حسيني، جهاركاه...). وصـارت طبقـة العود الحالي تُكتب عـلى مفتاح صول الغربي وأصبح ذلك مسـألة اتفاقيـة، وظلت المسـافات بين أوتار العود مطلقة، أربـع نغمات من القرار وحتى الجواب.

تُضبط الأوتار المشـدودة على الأعواد الحالية من الأعلى إلى الأسـفل، من القرار إلى الجواب، على النحو التالي:

وتر مضاف مزدوج مطلق: قرار جهير دوكاه (ري١) (*)	وتر1 يكاه (صول١)	وتر2 عشيران (لا1)	وتر3 دوكاه (ري2)	وتر4 نوى (صول2)	وتر5 كردان (دو3)	وتر6 مضاف حاد- جواب جهار كاه (فا 3)

وهو بيان تسـميات أوتار عود سباعي الأوتار نجده حاليا بين أيدي عازفي العود في المشرق العربي.

إن طريقة دوزان الآلات الوترية الشرقية (عود، قانون، بزق، طنبور، كمان عربي) وفـق صوت مغني تينور مازالت مسـتخدمة، إذا كان المغنـي غير قادر على تأدية النغمات بطبقاتها المقيّسة الغربية، شريطة ألا يكون من بين الآلات المصاحبة آلات ثابتة الـدوزان: (أكورديون، أورغ، نفخيات غربية...). أما إذا كان العواد يعزف على عـوده منفردا، فيمكنه حينها أن يجعل طبقة عوده على النحو الذي يريد خفضا أو رفعا، وهي مسألة ذوقية ولا تضير السامع في شيء.

(*) الأرقام المذكورة إلى جانب اسم العلامة الموسيقي تدل على الديوان (الأوكتاف).

ولو تساءلنا كيف كان الأقدمون يضبطون أوتار العود رباعي الأوتار لوجدنا أربعة أساليب تمتد زمنيا من العصر الوسيط حتى القرن الحادي عشر، نوردها في جدول كما يلي مضبوطة من الأعلى إلى الأسفل:

1	طريقة ضبط أوتار العود رباعي الأوتار القديمة	صول	دو	فا	سي بيمول	
2	طريقة ضبط أوتار العود رباعي الأوتار القديمة كما اقترحها الكندي [10] (801-874م) في القرن التاسع الميلادي	صول	ري	صول	دو	
3	طريقة ضبط أوتار العود رباعي الأوتار القديمة كما اقترحها الفارابي (874-950م) في القرن العاشر الميلادي	سي بيمول	ري	صول	دو	
4	طريقة ضبط أوتار العود رباعي الأوتار القديمة كما اقترحها ابن سينا (980-1037م) لعود بخمسة أوتار	لا	ري	صول	سي	مي

نجد عند رودولف ديرلانجيه، في المجلدات الثلاثة الأولى من «الموسيقى العربية»، اعتماده الطريقة الأولى الواردة في الجدول في ضبط أوتار العود، وهي الطريقة القروسطية القديمة التي تعتمد ضبط الأوتار على النحو التالي من الأعلى إلى الأسفل: صول، دو، فا، سي بيمول. أما هنري فارمر [11] فيعتمد ضبط أوتار العود الرباعي الأوتار من الأعلى إلى الأسفل على النحو التالي: لا، ري، صول، دو[12].

ولو دقّقنا النظر في الجدول السابق لوجدنا أن الطرائق الأربع في ضبط أوتار العود رباعي الأوتار توافقت في بعض المواضع، واختلفت في مواضع أخرى كما نبينه هنا:

الوتر	الطريقة القديمة	طريقة الكندي	طريقة الفارابي	طريقة ابن سينا
الأول	صول	صول	سي بيمول	لا
الثاني	دو	ري	ري	ري
الثالث	فا	صول	صول	صول
الرابع	سي بيمول	دو	دو	سي
الخامس	Ø(*)	Ø	Ø	مي

(*) الرمز Ø يعني مجموعة خالية، أي أن الوتر الخامس لم يكن موجودا في الطريقة القديمة ولا في طريقة الكندي ولا في طريقة الفارابي.

إن مسـألة توسـيع مدى العود صوتيا مسـألةٌ قديمةٌ جديـدةٌ؛ كانت ومازالت الشـغل الشـاغل للعازفين المجيدين المبدعين، إذ كانوا على الدوام باحثين عن آفاق صوتيـة موسّـعة جديدة في عزفهـم على العـود. وكانت إضافة وتريـن مزدوجين أحدهـما في القرار وثانيهما في الجواب، على الأوتار الأربعة الأساسـية، أحد الحلول. غـير أن حلولا أخرى تفتّقت عنها أذهان المنظّريـن القدامى، إذ اقترح صفي الدين الأرموي (1216-1294م)، صاحـب «كتاب الأدوار»، في القرن الثالث عشر الميلادي، أن تُضبـط أوتـار العود الرباعي الأوتار بمسـافات صوتية خماسـية وليس رباعية، كما هو معتمد ومعروف، توسـيعا لمدى العـود صوتيا، مرتكزا في ذلك، من الناحية الرياضية والفيزيائية، على أن طول زَند العود يشكل نسبة 1/3 من طول الوتر، لأن هذه النسـبة تسمح بإصدار المسافة الخامسـة صوتيا إذا ما ضبطنا الأوتار الأربعة على مسافات خماسية.

هـذا وكان اللاذقي في «الرسـالة الفتحية» قد ذكر عودا قديمـا رباعي الأوتار، وعـودا آخر أكمل منه خماسي الأوتار[13]، وعـزا أبوّته إلى الفارابي (874-950م)[14]. وقد وصف الأرموي في «كتاب الأدوار» ما أسـماه عودا كاملا خماسي الأوتار يغطي مسـاحة ديوانين كاملين، تُضبط المسـافات الصوتية بين أوتاره الخمسـة على أربع نغمات. والوتر الخامـس المضاف كان قد اعتمده من قبله الفارابي في القرن العاشر الميلادي، أي قبل نحو ثلاثة قرون من مَقدِم صفي الدين الأرموي.

ذكر الباحث المصري سامي حافظ أن مصر قد عرفت في القرن التاسع عشر عودا سـباعي الأوتار عزا الباحث أبوته إلى عازف العود القباني[15]، وأنه كان يضبط أوتاره المزدوجة من الأعلى إلى الأسفل على النحو التالي: لا، ري، مي، لا، ري، صول، دو.

هذه المسـألةُ القديمةُ الجديدةُ قُتلت بحثا ومازالت مثار جدل[16]، لأنها مسألةٌ نظريةٌ عمليةٌ في آنٍ معا، جانبها النظري رياضي فيزيائي، وجانبها العملي فنيّ صنعي تكنيكي. إذ المطلوب في النهاية اسـتصدار الصوت المرغوب فيه، والمسـاحة الصوتية المرغوبة، بآلةِ عود توافر على صُنعها تفاصيل كثيرة ضرورية كلّها للوصول إلى المادة الصوتية التي هي الهدف من كل ما سبق.

المحاولات النظرية والعملية التاريخية التي ذكرناها طواها النسـيان، ولم تعد معروفة بتفاصيلها إلا عند المهتمين والمشتغلين بالشأن الموسيقي النظري التأريخي.

وهي قطيعة ثقافية بامتياز سببها ضحالة الثقافة الموسيقية عموما عند المشتغلين بصنعة الموسـيقى العربية تحديدا، وغياب العمق البحثي النظري، والانصراف إلى الآني المبهرج السـطحي الدارج السهل. حتى المؤسسات التعليمية الفنية التي كان مُعوّلا عليها أن تبحث في هذه المسائل، نفضت أيديها من كل هذا بسبب ضحالة ثقافة مدرسيها أنفسهم، وغياب الرؤية البحثية الموسيقية تماما عن أروقتها.

وصف المؤرخ الموسـيقي الفرنسي جول روانيه J. ROUANET في مقالته[17] المنشـورة في «موسوعة لافينياك - تاريخ» في مطلع القرن العشرين، دوزانا للعود هـو الدوزان التقليدي المعروف السـائد: صـول، لا، ري، صـول، دو. ثم وصف دوزانا أعلى آخر خماسي المسافة بين الأوتار نجده عند الأتراك، وعند جميل بشير تحديدا، وهو: ري، مي، لا، ري، صول. ويصف روانيه في المقال نفسه أيضا دوزانا ثالثا لعود سـداسي الأوتار على النحو التالي: ري، مي، لا، ري، صول، دو. كما ذكر في مقالـه هـذا مقاييس العود المصري خماسي الأوتار، ووضع مخططا نَسـبهُ إلى كامـل الخلعي (1879-1938) لعود مصري سـداسي الأوتـار. والغريب أن كامل الخلعـي قد ذكر مقاييس عود مصري خماسي الأوتـار، لكنه وضع مخططا لعود مصري سـداسي الأوتار من دون أن يذكر سبب إضافة الوتر السادس من الناحية الصوتية والتكنيكية.

أما المنظّر الموسيقي التركي رؤوف يكتا بك فلم يدخل في تفاصيل مقاييس العود التركي العثماني صناعة، غير أنـه وصف دوزان الآلة المعتمد في تركيا العثمانية ذاكرا أسـماء النغـمات بالإفرنجية[18]. وهذا يذكرنا بمسـألة مبهمة كانـت موجودة عند الأتراك، إذ إنهم يكتبون على مفتاح الصول ما يعزف على نغمة الدو. ونذكر في هذا السياق أن بعض الدول العربية، ومنها سورية تحديدا، كانوا يكتبون فيها حتى العام 1940 الراست على الصول[19].

يلفت الانتباه مما تقدم تشابه ضبط أوتار العود التركي العثماني، سداسي الأوتار، الذي وصفه رؤوف يكتا بك، والدوزان الذي اقترحه عازف العود المصري القباني لعود سباعي الأوتار:

دوزان القباني: لا2، ري3، مي4، لا5، ري6، صول7، دو.

دوزان يكتا بك: لا1، ري2، مي3، لا4، ري5، صول.

يســمي الأتراك العود الذي نعرفه بالعود المصري، وذلك بفضل الموسيقى التي كانوا يســمعونها من الإذاعة والتلفزيون والســينما المصريــة في وقت من الأوقات بكثرة[20]. وهو عود مقاييســه قريبة جدا من العود الدمشــقي. أما المغرب العربي فيستخدم عودا يُسمّى العود العربي، وريث التراث الأندلسي، صوته أقوى وألمع من العودين الدمشــقي والمصري، تشدُّ عليه أربعة أوتار مزدوجة ويُسمّى عموما اليوم العود المغربي[21].

أُدخلت على العود تعديلات هي ثمرة تجارب شخصية لعازفين مجيدين متمرّسين قصــدوا من تعديلاتهم هذه اســتنطاق أعوادهم بأصوات جديــدة، أو قصدوا منها توسيع مدى الآلة الصوتي. فإضافة وتر سادس مزدوج أخفض بأربع نغمات من جهة القرار، فوق الوتر الأول المزدوج، يجعل العود يبتدئ بقرار دوكاه (ري1). وإذا أضفنا وترا مزدوجا أعلى بأربع نغمات من جهة الجواب، تحت الوتر الخامس المزدوج، فإنه ينتهي بجواب جهاركاه، ويســمّى أيضا ماهوران (فا3). وهاتان الإضافتان، إحداهما أو كلتاهما، من شأنهما توسيع مدى صوت العود من (ري1) إلى (فا3)، وهي مسافة صوتية واعدة قياسا إلى المدى الذي كان عليه العود من دون إضافة هذين الوترين في القرار والجواب. تبقى هذه المبادرات أســيرة رؤية أصحابها وإمكاناتهم العزفية، ولا نجدهــا في كل الأعــواد ولا عند كل العازفين. ومن البديهــي القول إن إضافات مماثلــة على العود مرهونة بالعــازف وإمكاناته العزفية التقنيــة ومخيلته اللحنية ومعرفته المقامية، ومن دونها تبقى الإضافات تزيينية لا معنى لها[22].

العود العربي القديم الذي نعرفه في البحوث النظرية الموســيقية، وفي الأدبيات الشعرية والموسيقية منذ القرن السابع الميلادي، كان يُشدّ عليه أربعة أوتار مزدوجة، المســافات الصوتية فيــما بينها رباعية. وقد ظهرت محــاولات إضافة أوتار إلى هذا العود، تلمســنا بعضها عند المنظّرين، وبعضها الآخــر عند العازفين من أهل صنعة الغناء. في القرن التاســع الميلادي اقترح الكندي إضافة وتر خامس إلى العود ليغطي صوتيا ديوانين اثنين كاملين، كان الســعي دوما نحوهــما لضرورات مصاحبة الغناء. وجاءنا الاقتراح الثاني من زرياب المغني[23]، ســعيا منه إلى جعل ضربه بالعود أجود وأدق وأوضــح. لهذا قلنــا إن المحاولات الأولى في إضافة الوتــر الخامس على العود القروســطي رباعي الأوتار جاءتنا من المنظّر الفيلســوف الكندي، ومن مغنٍ عازف

صانـع ألحان هو زرياب. غير أن الأهداف لم تكن دوما متناغمة، فما قصده الكندي مـن إضافة وتـر خامس إلى العود غير مـا قصده زرياب في ذلـك. وحذا بعد ذلك حذوهما الفارابي وابن سينا وصفي الدين الأرموي واللاذقي[24].

فرّق اللاذقي في القرن السـادس عشر الميلادي في «الرسالة الفتحية» بين «العود الكامـل» خماسي الأوتار المزدوجة و«عود كامل الكامل» سـداسي الأوتار. ونحن لو تتبعنـا ما حصـل مع العود الأوروبي، وهـو عود ينحدر من العـود العربي، لأدركنا الظاهرة نفسها في الإضافة الوترية والتوسعة الصوتية[25].

في القرن التاسـع عشر أضاف القباني كما ذكرنا وترا سابعا على عوده، وفي الفترة نفسـها وصف ميخائيل مشاقّة[26] (1800-1888م) عودا سباعي الأوتار[27]، وادعى نَسـبه إلى نفسـه، وذكر أنه عود يُعزف عليه في سورية وفلسطين. وفي مطلع القرن العشريـن وصف كلٌّ من التركي رؤوف يكتا بك والفرنسي جول روانيه أعوادا عربية وتركية سداسية الأوتار.

شـغلت مسألة توسيع مساحة صوت العود المنظّرين الموسيقيين والعازفين على السـواء[28]. فالعود رباعي الأوتار كان عودا محـدود الصوت والإمكانات، فلم تكن صناعته دقيقة على النحو الذي نشـهده اليوم، ولم تكن المتطلبات العزفية لمصاحبة الغناء تتطلب أكثر مما كان العود قادرا على إصداره.

ولـو تتبعنا تاريخيا هذا العود الشـهير، الذي وصلت إلينـا أخباره من أدبيات الشعر والغناء والرسائل الموسيقية، لوجدنا أن أقدم عود معروف من مرحلة ما قبل الإسـلام كان يغطي مسـاحة ديوان واحد،[29] وما نجده من أعواد قديمة في المغرب شاهد على هذا العود «الجدّ»، إذا جاز لنا التعبير.

لقد اعتمدت البحوث النظرية الموسـيقية القديمة، التي تعود إلى القرن السابع الميلادي (الأول الهجري)، عودا رباعي الأوتار يغطي أقل من ديوانين. وكان الضارب بالعـود المرافق للمغني يحتال عـلى هذا النقص بالعودة إلى القـرار عندما ينتهي مـا يمكنه عزفه جوابـا، أو بالعزف على وجه العود باتجاه القمـرة. وهذا يعني أن النقص بالمسـاحة الصوتية العزفية للعـود كان واضحا، إذ إن المغني الذي يصل إلى طبقـة جواب حادة كان العـوّاد يرافقه في غنائه الحاد على الجهـير القرار، أو كان يعـزف على وجه العود، مع ما يتطلّبه ذلك مـن براعة ودقة تموضع أصابع ومهارة

لاستخراج صوت حاد وجواب دقيق نظيف ورنّان بآن معا. من هذه النقطة تحديدا وُلدت فكرة توسـيع المساحة الصوتية للعود رباعي الأوتار عند المنظّرين والعازفين. وكان إسـحق الموصـلي، في العصر العباسي الأول (القرن التاسـع الميلادي)، يلجأ إلى العزف على وجه العود على الوتر الرابع الحاد الجواب ليغطي مساحة ديوانين على عـوده. وقد أكّد الفـارابي في القرن العاشر الميلادي طريقـة العزف على وجه العود لتغطيـة ديوانين كاملين. واعتبر أن هذه التقنية صعبـة الأداء، وكان قد اقترح لحل هذا النقص تعديـلا في دوزان العود أو إضافة وتر خامس له[30]. وفي القرن الحادي عشر الميلادي ذكر ابن سـينا طريقة العزف على وجه العود لاسـتكمال ديوانين، غير أنـه لم يجـد في إضافة وتر خامـس ضرورة لتلافي هذا النقص الصـوتي[31]. في القرن الثالـث عـشر الميلادي ذكر صفي الدين أن اعتماد مسـافة الخماسـيات في دوزان أوتار عود خماسي الأوتار يجعله يغطي مسـافة ثلاثة دواوين[32]. في القرن السادس عـشر الميلادي اعتمد اللاذقي مرجعا عودا خـماسي الأوتار يغطي ثلاثة دواوين[33]. والسـؤال الذي يمكن أن نطرحه بعد أن ذكرنا صفي الدين واللاذقي اللذين ابتدعا حلولا لتوسيع مدى العود الصوتي حتى ثلاثة دواوين: هل كانت صنعة الغناء وقتئذ تحتـاج إلى مدى صوتي يغطي ثلاثة دواويـن؟ إن كان المقصود هو مصاحبة الغناء، فلم يكن الأمر يحتاج إلى مساحة صوتية مماثلة، وإن كان المقصود العوّاد، فلم يكن هناك عوّاد بالمعنى المنفرد المرتجل الذي نفهمه اليوم. ونقصد من وراء هذا السؤال بيان أن البحوث النظرية في توسـيع مساحة صوت العود قد مضت أبعد مما كانت تستدعيه الحاجة الملحة إلى غناء أهل ذلك الزمان، وأن العفق على وجه العود كان كافيا لتغطية ديوانين كاملين. ولهذا السبب نفسه لم يجد ابن سينا ضرورة في إضافة وتر خامس للعود.

تُضبط أوتار العود التقليدي المثالي خماسي الأوتار الذي يغطي مسـاحة ديوانين اثنـين عـلى النحو التالي: صـول، لا، ري، صول، دو. ويبدو أن هـذا العود هو الأكثر شـيوعا وانتشارا اليوم لأنه يفي بالغرض الأسـاسي للعود مرافقا ومنفردا عند أغلب العازفـين. وتبقـى الاجتهادات الموسّـعة وليدة أذهان طموحـة وأصابع تمتلك من الموهبة والمهارة ما يعزّ ويشـّق على كثيرين. فالذيـن يحتاجون إلى تخطي ديوانين عزفا قِلّة، والذين صالوا وجالوا في مسـاحة أربعـة دواوين قلّة نادرة: محيي الدين

حيدر، وجميل بشـير. وقد ذكر منير بشير[34] أنه استطاع أن يغطي على عوده عزفا مساحة أربعة دواوين، غير أنه لم يكن الأول كما ساد الظن آنذاك، فقد سبقه أخوه ومعلمه في ذلك بزمن طويل.

إن ظاهرة رفع دوزان العود عند عازفي العود تعود في جوهرها إلى أمرين اثنين: أولهما إصدار صوت رنيني من أوتاره أوضح وأصدح، وهذا ما يحتاج إليه فعلا عازف العود المنفرد، وثانيهما توسيع مدى العود الصوتي فوق ديوانين اثنين.

والـدوزان الذي اختاره عازف العود العراقي منير بشـير مثلا (فا1، دو2، ري2، صـول2، دو3، فـا3). حقق له المراديـن معا. وهذا يعنـي أن التعديل المقترح على الطريقة التقليدية في العود، أوتارا ودوزانا، مشروعٌ من وجهة النظر التي هدفت إلى النتائج. وذكرنا، ونذكر هنا أيضا، أن الأمر في السابق لم يكن مطروحا لأن العود كان لصيقا بالصوت البشري، وأن كُلّ ما تاق إليه عوّادو الماضي هو توسعة مداه ليغطي ديوانـين كاملين ليتناغم ويتلاءم ويتوافق مع الصـوت البشري المغني. جاء تحطيم جدار الصوت على يد عوّادة جُدد شبّوا عن طوق مصاحبة الغناء وانفردوا بأنفسهم وأعوادهـم. لذلك يمكننا القـول إن التعديلات التي حصلت لم تكن وليدة مصادفة، بـل كانت فعلا يسـتند إلى معرفة نظرية وخبرة عملية ورؤيـة جديدة لدور العود في الموسـيقى. الوتر الظهير القـرار الجهير المزدوج الذي كان مسـتخدما في الأعواد التقليدية كان يُلجأ إلى طنينه حرا مطلقا من دون عفق، ويُضبط على نغمة صول1، في حين ضبطه منير بشـير على نغمة فا1، وضبطه أخوه جميل من قبله على نغمة ري، شأنه في ذلك شأن معظم العوّادة الأتراك. في حين أن المعلم محيي الدين حيدر كان يضبـط هذا الوتر على نغمة لا. تعددت الطـرق والرؤى والهدف واحد: جَعْلُ صوت العود أوضح رنينا، وأوسع مساحة.

وإذا ما رجعنا إلى الرسـائل النظرية التي ظهرت في القرون الوسطى فسنجد أن الوتر الأول في عود ما قبل الإسـلام، أي قبل سـنة 612م، رباعي الأوتار، كان يُضبط عـلى نغمة دو، وأصبح يُضبط عـلى نغمة لا في القرن الثامـن الميلادي. وقد ضبط إسـحق الموصلي أول وتر في عِـوده على النغمة نفسـها لا. وروّج الكندي في القرن التاسـع الميلادي لضبط الوتر الأول على نغمة صول، في حين جعله الفارابي في القرن العاشر الميلادي على نغمة سي بيمول[35]. وذكر البارون رودولف ديرلانجيه نقلا عن

الجرجاني علي بن محمد (المتوفى سنة 1413م) أن الشائع في زمانه ضَبْطُ وتر العود الأول على نغمة دو[36]. والمشكلة التي تواجهنا الآن هي المرجعية الصوتية لهذه الدرجات التي ذكرناها، إذ لا نعرف عن أي دو يتحدثون، دو1 أم دو2؟ وعن أي لا، وعن أي صول، وعن أي سي بيمول؟ وأيُّ رأي فيها جميعها سيكون من قبيل التأويل القابل للدحض أو التسليم. فنحن لا نعرف المرجعية الصوتية لهذه الدرجات في النظام الصوتي القديم الذي اعتمده العرب منذ الجاهلية حتى القرن العاشر، إذ لا تعني التسمية المختارة القيمة المطلقة التي نعرفها لها اليوم فيزيائيا وصوتيا. هي مسألةٌ نظريةٌ صوتيةٌ مفتوحةٌ للنقاش والبحث كمسائل موسيقية كثيرة غيرها.

لا شك عندنا في أن مسألة المرجعية الصوتية الإشكالية هذه قد حُلّت فيما بعد، مع مقدم الآلات الموسيقية الغربية إلى مصر أيام محمد علي باشا وبعده، ونعني بذلك الآلات النفخية النحاسية والخشبية التي اقتضى استقدامها وتعلّم العزف عليها تشكيل فرق موسيقية عسكرية على الطريقة الأوروبية الحديثة، تماشيا مع العصرنة التي اعتمدها محمد علي في تحديث جيش مصر وتسليحه بالمدافع والبنادق، وتشكيله على طريقة تشكيل الجيوش الأوروبية وقتئذ. فضلا عن دخول آلة البيانو إلى البلاط ودور الأرستقراطية المصرية، وهي آلاتٌ ثابتةٌ أدخلت مفهوم المرجعية الصوتية السمعية الأوروبية للعلامات الموسيقية في أذهان المصريين المشتغلين بالغناء والموسيقى. ودخلت تسميات العلامات الأوروبية هذه المجتمعات العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهي الفترة التي بدأ فيه التلاقح الموسيقي الأوروبي العربي فعليا مع مقدم الآلات الموسيقية الغربية والتسجيلات والأسطوانات والفونوغراف الذي دخل مصر سنة 1904 تحديدا. وشيئا فشيئا اضمحلت فكرة دوزان الآلات الشرقية: (العود والقانون والبزق والطنبور والكمان العربي) على الطريقة القديمة، التي كانت تعتمد المرجعية الصوتية السمعية المتناقلة المتداولة، لتعتمد بدلا منها نغمة البيانو المقيّسة. ولربما كان ذلك هو الباعث على التفكير سُلّميا بدلا من المقامية العَقدية الجِناسية (عَقد - جِنس): نقطة التحول الكبير في الموسيقى العربية. وبالنظر في درجات الوتر الأول المختلفة التي اعتمدها المنظّرون والعازفون الكبار نلاحظ ثلاث درجات مميَّزة هي: صول، دو، ري. ويبدو أن درجتي الصول والدو قد أفادتا من نظام الكتابة الذي يدوّن دو الراست على صول يكاه.

في مطلع القرن التاسـع عشر، وتحديدا في العام 1913، شرح التركي رؤوف يكتا بك في معـرض حديثه عن المقام التركي[37] كيف أن الشرقيين ينأون بأنفسـهم عن أن يبدأوا مقاماتهم الرئيسـة بنغمتي الـدو أو الصول الأوربيتين. وكان عند الأتراك المشـكلة نفسها، وهي غياب المرجعية الصوتية في الدوزان. غير أن يكتا بك أضاف أن الأتراك اعتمدوا أجهر نغمات الناي المنصوري[38]، أخفضها عند النفخ فيه مُطلقا دون سـدّ أي من فتحاته، على أنها النغمة الأولى في النظام الموسيقي التركي[39]. أي أن الأتـراك قد وجدوا لهم مرجعية نغمية للدوزان. وذكر يكتا بك أن هذه النغمة المستخرجة من الناي المنصوري تكافئ نغمة الري في النظام الأوروبي. وذهب مقاله إلى أبعـد من ذلـك، إذ اعتبر أن نغمة الدو لا تصلح حتـى نقطة ابتداء صوتية في السـلّم الأوروبي، وأن نغمتـي الـري أو الصول أصلح منها لذلـك. واعتبر أن نغمة الـري هي النغمة المنطلق الأصلح للموسـيقى المقامية التركيـة من نغمة الصول، واعتبرهـا تصلح لأن تكـون النغمة المركزية للنظرية الموسـيقية الغربية والشرقية على السـواء[40]. والطريف هنا أن نذكر أنه في العـام 1913، العام الذي كتب فيه رؤوف يكتا بك رأيه هذا، كان المرجع الصوتي يسـتند إلى نغمة (لا) الرسـمية التي ثُبتت في فرنسا سنة 1859، وثُبتت في العالم سنة 1885، بقيمة 435 هرتز. ولنلاحظ أن الدوزان المرجعي قد ارتفع بذلك عن مسـتواه المعروف المحدد منذ ذلك الحين ارتفاعا خارج العرف[41].

شـهد القـرن العشرون في الـشرق توجها واضحا نحـو نغمة الدو[42] تسـهيلا للتدوين والتوزيع الموسيقي والهرمنة. وعكف مؤتمر القاهرة سنة 1932 على تقعيد الموسيقى التقليدية وحدها بينما كان الشارع من حوله في حمأة العصرنة الموسيقية التـي عمت العالم العربي كلّـه انطلاقا من مصر ولبنان، وعـن طريق رواج الأغنية السينمائية والأسـطوانات والإذاعات. كان مؤتمر الموسيقى العربية الأول الذي عُقد في القاهرة سـنة 1932 نقطـة علام بحثية حقيقية، ظلـت مداولاته وورقات بحثه وتوصياته وتعقيداته وتسجيلاته حبيسة الورق.

لم يظهر العود مع العرب قبل الإسلام أو بعده، بل هو آلة عرفتها أقوام كثيرة في فترات زمنية سـحيقة بأشكال قريبة أو بعيدة عن العود الذي عرفه العرب ونعرفه اليوم. بعض الآراء لا ترى للعرب فضلا يذكر في الآلة، ولا في الموسيقى، وترجع الفضل

كلــه إلى الفرس وحضارتهــم، والبعض الآخر يجعل الفضل كلّــه للبيزنطيين. غير أن المســعودي ذكر أن عرب الجاهلية عرفوا أعوادا وجوهها من جلد الحيوان أسموها: «مزهر، وكران، وموتّر»، في حين أن الفرس عرفوا البربط (صدر البط) نسبة إلى شكل صدر العود[43].

إن الأسماء المختلفة التي عرفتها آلة العود أدخلت شيئا من الغموض على أصوله. ونحن نقول إن التسميات الأولى المختلفة كانت تدل على أشكال عود مختلفة فيما بينها، وتدل أســماؤها الأعجمية على مصدرها. فالبربط عود فارسي باســمه وشكله، وكان زَنده وصدره (صندوقه) يُصنع من خشــبة واحدة، ولا يُركّب الزند تركيبا عليه كما هي حال العود الذي نعرفه عندنا، وإن كان استخدام اصطلاحَي البربط والعود قديمــا يدل عند العرب على شيء واحد. كما كانت هناك آلات وترية شــبيهة أخرى متداولــة كالطنبور بوترين اثنين مزدوجين، وقــد ورد ذكره كثيرا عند كبار المنظّرين العرب[44]. وكان الغساســنة وأهل الشام في صدر الإسلام يستخدمون آلة البربط، في حين كان لخميّو الحيرة يستخدمون العود[45]. والعود يعني بالعربية قضيب الخشب، ويُعتقد أن الاسم أصبح لهذه الآلة التي نعرفها عندما بدأ العرب يصنعون وجهه من الخشــب بدلا من جلد الحيوان، وهو الشــكل الذي عرفه عرب الجاهلية[46]، وهناك رأي يقول إن العرب استخدموا البربط الفارسي وغيّروا اسمه إلى العود، وأن هذا جعل الفرس يهملون الآلة كرها بتسميتها واعتمادها من قبل العرب[47].

يرى فارمر أن العرب عرفوا في جاهليتهم تقســيما موسيقيا لأوتار العود يعتمد مرجعا دساتين العود المأخوذة عن زَند الطنبور. وتبنّى هذا النهج تقسيم وتر العود إلى 40 جزءا متســاويا، وهم بهذا يعتمدون نظــام الرباعيات في ضبط أوتار العود، وهذا تقســيم فيثاغورثي[48]. كما يذكر فارمر أن العرب عرفوا تقســيما لأوتار العود أقدم من هذا التقســيم يعود إلى العصر الجاهلي، أي قبل القرن الســابع الميلادي، لعود رباعي الأوتار، كانت أوتاره تُضبط على النحو التالي: دو، ري، صول، لا، ويغطي ديوانــا كاملا. ويتابع فارمر بالقول: إن الــدوزان الذي عرفه العرب لعودهم رباعي الأوتار هذا قد تعدّل بتأثير من النظام الموسيقي الفارسي فتحول من: دو، ري، صول، لا، إلى لا، ري، صــول، دو. ولنلاحظ أن هذا الدوزان نفســه معتمد في العود العربي الحــالي على الأوتار 2، 3، 4، 5، وأن التعديل في ضبــط أوتار العود الفارسي قد بقي

عندنا في دوزان أربعة أوتار من الأوتار الخمسة أو الستة التي أضيفت إلى العود الأصلي رباعي الأوتار[49]. وقد بقيت هذه التوليفة في الدوزان قرابة ثلاثة عشر قرنا من الزمان ضمن توليفة عود خماسي أو سداسي الأوتار.

يرى ديرلانجيه أن اعتماد العرب النظام الموسيقي الهيلليني يُفسّر على أنه رغبة من المنظّرين العرب في أن يجعلوا تطور موسيقاهم يندرج ضمن إطار التقليد الموسيقي الإغريقي، ورغبة من عازفي العود في الشام- الذين تعلموا طرائق البيزنطيين - في أن يبقوا تحت هذه المظلة الثقافية. وطريقة أهل الشام في العزف على العود هذه، والتي انتشرت في الشام وما حولها، تسبق مقدم الإسلام، على اعتبار أن تأثير بيزنطة في الماضي كان كبيرا جدا في الشام، كما كان تأثير فارس في جزيرة العرب من ناحية الشرق. أما المنظّرون فقد ظهروا بعد انتشار الإسلام وترسخه في الجزيرة العربية وفي بلاد الشام كلًّها، وجعلوا من علوم الإغريق أنموذجا لهم يحتذونه بعد أن ترجموه وشرحوه وتمثّلوه. وقد انتقد الباحث الموسيقي الفرنسي روانيه سعي المنظرين الموسيقيين العرب إلى تفسير موسيقاهم بالرياضيات وحدها[50].

يعتمد النظام العربي القديم الذي أشار إليه فارمر، قبل تأثره بنظام الدوزان الفارسي (القرن السابع الميلادي)، عودا رباعي الأوتار مضبوطة فيما بينها بمسافة أربع نغمات. ويعتبر فارمر هذا الدوزان نظام العصر الذهبي الذي وصفه أبو الفرج الأصفهاني في «الأغاني»، وهو النظام الذي اعتمده إسحق الموصلي، كما يثبت ذلك ما أورده تلميذه يحيى بن علي بن أبي منصور المنجّم (القرن العاشر الميلادي). والواضح في هذا الدوزان أن الأوتار الأربعة لا يمكن أن تغطي مسافة ديوانين، الأمر الذي اقتضى من العازف أن يعزف على وجه العود لتغطية الديوانين، وقد ترسّخت طريقة العزف هذه منذ ذلك الوقت. وقد ظهر النظام الموسيقي العربي القديم في القرن السابع الميلادي. أي في القرن الذي ظهر فيه الإسلام (622م)، وقد أعيد إحياؤه في القرن التاسع الميلادي أي بعد قرنين من ظهوره تقريبا، وعلى يد إسحق الموصلي، الذي كان يتبنى نهج العودة إلى الجذور والأصول.

ويرى ديرلانجيه أن المنظّرين والموسيقيين العرب، بعد أن هدأ شغفهم بالطرائق والنظريات الهيللينية، عادوا إلى طرائق أهل الشرق وميولهم، وهي أقرب إلى أمزجتهم وثقافتهم وعاداتهم وموروثاتهم وتقاليدهم العربية، وإلى الفارسية لقربها

وشرقيتها، وهي مسألة تثاقفية في شقّيها البيزنطي والفارسي بالنسبة إلى العرب، ولو أنهم كانوا الحلقة الأضعف بين حضارتين عظيمتين سبقتاهم في الميادين كلها، إلا الروحانية منها، إذ كانت الغلبة للعرب فيها على الروم والفرس بدينهم الجديد.

نظرية السلم العربي

الجِدّة الحقيقية جاءت من منصور بن جعفر المعروف باسم زلزل[51]، وكان موسيقيا في البلاط العباسي زمن الخليفة هارون الرشيد، في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي. وقد اشتُهر زلزل موسيقيا بما يعرف بوسطى زلزل، على رغم أنها كانت معروفة قبل مقدم زلزل بكثير، وهي تختلف عن الوسطى الفارسية التي كانت معروفة في زمانه. وقد أثارت هذه الوسطى، وما يستتبعها من نغمات تسمى المجنبّات، جدلا كثيرا، ولم تستقر دراستها النظرية إلا زمن الفارابي في القرن العاشر الميلادي[52].

وسواء أكانت هذه الوسطى زلزليّة، كما تدعي أدبيات النظرية الموسيقية العربية، أم كانت هيللّينية، فهي تشكل خاصيّة واضحة ثابتة دائمة في السلم الموسيقي الشرقي: العربي والفارسي والتركي على السواء. أي إنها نغمة أساس في الموسيقى الشرقية. هي النغمة الثالثة الحيادية، النغمة التي تسترعي السمع والانتباه، وتحدث الفرق كلّه عند المستمع الأوروبي الذي يظن أن الموسيقى الشرقية متنافرة[53]. وهذه الوسطى التي حاول المنظرون العرب حسابها رياضيا منذ القرن الثامن الميلادي، لم يتمكنوا حتى اليوم من الاتفاق عليها بسبب تأرجحها وفق أقطارهم وتداولهم لها في مقاماتهم المختلفة، فضلا عن اختلافها عند الترك والفرس مقارنة بقيمها التي هي عليها عندهم. وكانت هذه المسألة من بين المسائل الملّحة الضاغطة التي بحث فيها مؤتمرو مؤتمر القاهرة للموسيقى العربية الأول سنة 1932. لكن المؤتمرين انصرفوا من دون الاتفاق عليها تاركين خلفهم مسائل السيكاه والعوَج والوسطى الحيادية عالقة. فمازال الأتراك يعزفون السيكاه عالية جدا، والتوانسة يعزفونها منخفضة جدا، وأهل حلب يعزفونها أعلى من أهل دمشق... وقد لا تكون هذه المسألة بنظرنا مشكلة، إذ ما الذي يضير الموسيقى الشرقية في بقاء علامة السيكاه متأرجحة متبدّلة بقيمٍ مرتفعة أو منخفضة عند بعض الأقوام

ما دامت قيمتها عندهم في مقاماتهم تشكل مزاجهم السمعي؟ ألا يمكن أن نعتبرها غنى بدلا من اختلاف وفرقة؟ إن تقسـيما تركيا يعزف السـيكاه عالية جدا يطرب في السـياق الارتجالي والمزاجي التركي، كما تطرب السيكاه المنخفضة جدا في السياق الارتجالي والمزاجي التونسي، وكلتاهما في سياقاتهما جميلتان مطربتان[54].

يعزى إلى زلزل ابتداع العود الكامل في بغداد، في القرن الثامن الميلادي، والمعروف بالعود الشبوط، وهو عود زَنده صنعيا مفصول عن وجهه وقصعته (ظهره)، وأطول قليلا من زَند العود الذي كان معروفا في زمانه، وقد سُـمي بالشبّوط لشبهه بسمك يحمل الاسـم نفسـه يعيش في مياه دجلة، شـكل قصعته بيضاوية وليست كمّثرية كالعـود رباعي الأوتار. ويعزى إلى زلزل أيضا إضافـة الوتر الرابع على العود، وهذا يعني أن الأعواد في زمنه لم تكن رباعية الأوتار. يبدو أن شكل العود تطور عن عود ضيق القصعـة بيضاوي زَنده طويل، على النحو الذي نرى نماذجه في بلاد الرافدين، وكان أشـبه بالطنبورة منه بالعود الحالي الذي نعرفه. أو إنه تطوّر عن أعواد كبيرة القصعـة زَندها متصل بها، محفورة مع القصعة، من قطعة خشـب واحدة. ولعل عـود الشـبوط أن يكون قد مزج بـين عناصر موجـودة في كلا النوعين ليخرج عود مختلف عن كلا النوعين[55]، ومختلف عن الجد الفارسي المزعوم: البربط.

كان زلـزل يلقب بالضّارب، وهو اصطلاح مهم جـدا إذا ما علمنا أنه يركّز على مقدرته العالية في الضرب بالعود، وهذا التكني تحوّل في القرنين الثامن عشر والتاسع عـشر إلى اصطلاح العوّاد لقبا للتدليل عـلى إجادة العزف على العود. ووصف زلزل بالضارب مهم لأنه يؤكد شخصية زلزل العازف، وهي مسألة خطيرة الشأن كمفهوم في زمانـه، إذ كان أهـل الصنعة يصنّفون عـلى أنهم صناع أصـوات (ملحنون)، أو مغنون، وضربهم بالعود كان من قبيل اسـتكمال أركان صنعة الصوت والغناء ليس إلاّ. وهذا المفهوم العزفي لم يظهر ولم يتبلور إلاّ فيما بعد، واقتضى ظهوره وتكريسـه بالمفهـوم الحديث زمنا طويلا وصولا إلى الأنموذج محيي الدين حيدر وجميل ومنير بشـير ومن تبعهم. هذا وكان زلزل يصاحب ضاربا بالعـود صِهره إبراهيم الموصلي مغنيا، على رغم أن إبراهيم لم يعرف عنه حسن الصوت.

أمـا زريـاب فقد كان لعـوده مقاييس معروفـة في زمانه، وتر القـرار فيه من الحرير المفتول، والأخـرى من أمعاء الحيوان، وهي الأوتار المزدوجة: الثاني والثالث

والرابع، صنعها زلزل من أمعاء أســدٍ فتيّ لتصدر صوتا أوضح وأكثف وأمتن. ويعزى إلى زريــاب إضافة وترٍ خامس للعود، لكنه لم يضفه إلى عوده بقصد توســعة مداه الصوتي، فالاعتبار كان عنده اعتبار إظهار براعة العزف. وله يعزى الفضل في استبدال مِــضراب الخشــب بقادم نسرٍ للضرب عــلى الأوتار، بعد تشــذيبه وترقيقه. لم يعد العوادة العرب يســتخدمون هذه الريشة الفريدة، ويفضلون عليها ريشة لدنة من البلاســتيك. كما يعزى لزرياب أيضا ابتداعه منهجا متدرجا في تعليم الضرب بالعود. ولعــل الأعواد المعروفــة في المغرب العربي أن تكون أقرب الأعواد شــكلا وصوتا إلى عــود زرياب: العود العربي في تونس، والكويــترا في المغرب[56]. فالقرب الجغرافي بين المغرب وإســبانيا، والهجرات المتلاحقة لعرب الأندلس بعد ســقوطها، جعلها موطنا للمهاجرين الأندلسيين الذين جاءوا المغرب بكل ما لديهم من عادات وثقافة وفن.

لقد شــهدت القرون الأولى لظهور الموســيقى العربية - الإســلامية تماشــيا بين النظام الموســيقي الهيللّيني والنظام الموسيقي الشرقي الذي بدأ يستقر شيئا فشيئا بمحــاولاتٍ تنظيرية وعزفية عــلى يد المنظرين والضاربين بالعــود معا. وقد ابتدأت حركة التنظير الموســيقية ابتداء من القرن التاســع الميــلادي بتحليل ماهية الصوت والأبعاد بين النغمات والأجناس الموسيقية والإيقاع. وكان دأب المنظّرين على الدوام تقعيد الممارســة العزفية والغنائية تقعيدا نظريا علميا رياضيا فيزيائيا[57]. اســتأثر الكندي بالقرن التاســع الميلادي، وهو أولهم، واســتأثر الفارابي بالقرن العاشر، وابن ســينا بالقرن الحادي عشر. واعتمد الكندي في القرن التاسع الميلادي في تنظيره على عود خماسي الأوتار(من الأعلى إلى الأســفل): بمّ، مَثلث، مَثنى، زير، زير ثاني. وعمل الكندي في بغداد، وهو أكثر المنظرين العرب عروبة في النســب، وأولهم في محاولة تطويع النظريات الموســيقية الإغريقية للموسيقى العربية، وكان الباعث على نظام أبعــاد (ليمّا، ليمّا، كومّــا)، الذي أخذه عنه الفارابي في القــرن العاشر الميلادي. وإلى الكنــدي تعــزى إضافة وتر خامس للعود في نظامه الصــوتي الكامل الذي وضعه في القرن التاسع الميلادي، وله سبع مقالاتٍ في الموسيقى. وقد اقترح دوزانا جديدا للعود رباعــي الأوتار يفرق عما كان معروفا وســائدا في زمانه وهو: صول، ري، صول، دو. واستخدم الفارابي بدوره، في القرن العاشر الميلادي، عودا بخمسة أوتار أسماها (من الأعلى إلى الأســفل): بَمّ، مَثلث، مَثنى، زير، حــاد، وضبطها تباعا وترتيبا: صول، دو،

فــا، سي بيمول، مي بيمــول. وكان الفارابي قد تتلمذ في بغداد على يوحنا بن جيلان، وعــلى أبو بــشر متّى، قبل أن يعكف عــلى تأليف كتاب الموســيقى الكبير. واقترح الفارابي هو أيضا دوزانا جديدا للعود: سي بيمول، ري، صول، دو. أما ابن ســينا فقد اعتمد، في القرن الحادي عشر الميلادي، في تنظيره عودا ســباعي الأوتار أطلق عليها: بَــم، مَثلث، مَثنى، زير، حادّ، زير، حادّ، ضبطها على النحو التالي تباعا وترتيبا: صول، دو، فا، سي بيمول، مي بيمول، لا، ري. ولم يكن ابن ســينا، الملقب بالشــيخ الرئيس، موســيقيا كالفارابي، ولكنه اقترح في كتاب الشــفاء منهجا لتحديد استخراج نغمات العود، وأطلق على الآلة العود وليس البربط. وكان ابن سينا يفضل العزف على وجه العود، بدلا من إضافة وتر خامس له، للحصول على ديوانين، وقد اقترح بدوره دوزانا جديدا هو: لا، ري، صول، سي، مي[58].

أما صفيّ الدين الأرموي (1216 - 1294) فقد ضبط أوتار عوده خماسي الأوتار على النحو التالي: صول، دو، فا، سي بيمول، مي بيمول. وكتب الأرموي في الموسيقى كتاب الأدوار، والرســالة الشرفيــة، وهما كتابان مهمان عدّهــما اللاحقون مرجعَين في الموســيقى[59]. والــدوزان الذي اعتمده الأرموي في عــوده خماسي الأوتار يغطي ديوانين كاملين، المســافات بين أوتار عوده رباعية. وعود القرن الثالث عشر الميلادي هذا أكبر حجما من عود الفارابي. وقد سمّى صفي الدين المقامات بالبحور، ومفردها بحر، وهو أول من أطلق أسماء عربية على المقامات[60].

يعتبر التركي رؤوف يكتا بك أن ســلّم الأقدمين الموســيقي يتوافق والسلّم التركي من الناحية النظرية، غير أنه من الناحية العملية العزفية يختلف عنه بقيمه الثالثة والسادســة فيه ســيكاه - عوج (مي، سي). إذ إنهما في السلم التركي قريبتان من مي بيكار، وسي بيكار[61]، أي أنهما أعلى قيمة من القيمة المعروفة لهما في الشــام مثلا، وهذه مسألة سبق أن تطرقنا لها.

وضع ســقوط بغــداد بيد المغــول في العام 1258 حــدا للخلافة العباســية ولفنونها، بعد أن ازدهر الفن في بلاطها ونشطت حركة التنظير الموسيقي. وعندما اعتــلى الأتراك عرش الخلافة ســنة 1517، حدث المنعطف التاريخي الموســيقي، إذ أصبحت الموســيقى عربية - تركية، وأصبحت عاصمتها الفنية القســطنطينية (إسطنبول). ومنذ ذلك التاريخ أصبح من العسير التفريق بين ما هو عربي وما هو

تركي في موسيقانا إلاّ فيما يتصل منها بقيم الثالثة والسادسة (سيكاه وعَوج) التي تحدثنا عنهـا، وهي قيم بقيت اختلافا بين العرب والترك، وبين العرب أنفسـهم. ولم يقتصر التأثير على الموسـيقى، بل طاول المزاج النغمـي كلّه عزفا وغناء، وأثّر على التذوق الجمالي الموسـيقي، وكانت الغلبـة فيه للغالب على المغلوب: للتركي في العربي. فقد بقيت الموسيقى العربية من الناحية النظرية معتمدة على السلّم الموسيقي العربي، الذي جاء به الأقدمون من المنظرين حتى القرن السادس عشر، بعد ذلك تبلورت موسيقى عربية على النحو الذي نعرفه عنها اليوم. ويعتبر هنري فارمر أن آخر عنقود المنظّرين الأقدمين العرب كان اللاّذقي، (القرن السادس عشر الميلادي) صاحب الرسـالة الفتحية، ومن بعده دبّجت الرسـائل بالتركية بدلا من العربية. وما جرى فيما بعد بعدة قرون أن المرجعية النظرية الموسـيقية العربية توقفت عند الأقدمين وحدهم، وأَغفلت أو أَهملت ما جاء بعد الحقبة العباسـية فترك ما للترك للترك.

متى ظهرت مسألة ثلاثة أرباع الصوت التي ذكرنا أنموذجيها في الثالثة والسادسة في السـلّم العربي (سـيكاه، عَوج) في الموسـيقى العربية؟ سـؤال محيّر، إذ لم يتكلّم المنظّـرون الأقدمون عن ربع الصوت هذا، ولعلّ العرب اسـتقدموه من الإغريق أو مـن الفرس. ويـرى فارمر أن ظهوره كان مع محـاولات التدوين الأولى عند العرب في القرن الثالث عشر الميلادي، وفي القرن السـادس عشر الميلادي مع شـمس الدين الصيداوي الذهبي الشهير بالدمشقي. وعندما اعتمد العرب فيما بعد نظام التدوين الأوروبي ظهرت الأرباع صراحة على السلّم كتابة ورمزا.

فهـم المسـتشرق الفرنسي فيّوتـو Villoteau، السـلّم العربي، الـذي تكلم عنه المنظـرون العرب الأوائل، فهـما خاطئا على أنه مقسّـم إلى 17 ثلاثة أرباع الصوت. واعتمد هنري فارمر على مؤلَّفٍ نشره لابورد Laborde في باريس عنوانه: «محاولة في الموسـيقى القديمة والحديثة»، Essai sur la Musique Ancienne et Moderne، وجد فيه أن لابورد يقسّـم السلّم: الديوان إلى 1200 سنت(*)، ويحدد نصف النغمة المعدّلة بـ 100 سـنت، فيصبح الديوان مقسّما بذلك إلى 24 قسما متساويا من أرباع

(*) السنت، وحدة قياس للمسافة النغمية.

الصوت، قيمة كل واحدٍ منها خمسـون سـنتا: تتضمن ثـلاث نغمات كبيرة major، تتكـون من 4 أربـاع الصوت، وثلاث نغمات صغـيرة minor، تتكـون من 3 أرباع الصوت. وبملاحظة لابورد هذه نكون قد حصلنا على السـلّم الموسـيقي العربي الذي كان معمـولا به في القرن الثامن عشر، وقد دعم فارمر تقسـيم لابورد هذا للسـلّم العربي[62].

كان صفي الدين الأرموي (1216 - 1294) في كتابه «الأدوار» قد ذكر العلامات الموسـيقية بأسـمائها الألفبائية، لكن هذه التسـميات لم يعد معمـولا بها، كما أن الدسـاتين قد اختفت كليا من زَند العود. وأصبح للعلامات الموسـيقية الأسماء التي نعرفها بها اليوم، وبعضها يمكن أن يتسـبب في اللبس، إذا لم يذكر صراحة في حاشية المقصود بالتسـمية المسـتخدمة في السـياق، ومثالنا على ذلك راست: علامة الدو، وراست المقام، وراست: الجنس.

كتب ميخائيل مَشّـاقة (1800 - 1888) في بداية القرن التاسـع عشر رسالة في الفن الموسـيقي، وترجمها إلى الإنجليزية سـميث[63] في العـام 1848، وعلّق عليها: لانـد Land، وباريـزو Parisou، وكولاّنجيـت Collangettes. وقـد جمعها كلّها رونزيفال Ronzevalle[64] في ترجمته المشروحة لرسـالة مَشّاقة. واعترف رونزيفال بأنّ نظريات مَشّاقة التي تعود إلى العام 1820، أسس فيها مَشّاقة نظريته على ربع الصوت، وهي تشـبه إلى حدٍ بعيد ما جاء به لابورد Laborde. وقد دفعت النظرية السـلّمية التي اقترحها مَشّاقة به إلى اقتراح عود سـباعي الأوتار تضبط أوتاره على النحو التالي: فا، دو، صول، ري، لا، مي، سي: (جهاركاه، راست، نوى، دوكاه، عشيران، بوسـليك، نهفت). على ألا تكون المسـافة الصوتية بين الأوتار المعتمدة رباعية كما كان معمـولا به، بل خماسـية. الوتران الثاني والثالث يعـزف بهما على وجه العود، ويمكن أن يغطيا وحدهما مسافة ديوان كامل. لكن عود مَشّاقة هذا لم يجد رواجا، وسرعـان ما طواه النسـيان هو ونظريتـه منذ نهاية القرن التاسـع عشر. وقد حلّ محل عود مَشّاقة سـباعي الأوتار عود خماسي الأوتار، أصبح هو الأنموذج بانتشاره واعتماده، تضبط أوتاره على النحو التالي: صول، لا، ري، صول، دو.

لقد جمع المؤتمر الأول للموسـيقى العربية في القاهرة شـخصيات عربية وغير عربية، منظرّين وموسـيقيين، من مشـارب واتجاهات وتيـارات مختلفة ومتباينة

أحيانا فيما يتصل بشـؤون الموسيقى العربية من الناحيتين النظرية والعملية. ونورد هنا أهم الأفكار النظرية التي جاء بها المؤتمر والتي تتصل بالسلّم الموسيقي العربي:

1 - تقسيم الديوان إلى 24 قسما متساويا (محمد العطار - منصور عواد).

2 - تقسيم الديوان إلى 24 ربع صوت متساوية (مَشّاقة).

3 - قُسِّم الديوان عند إدريس راغب بك، وإسكندر شلفون استنادا إلى ممارسات الموسيقيين لكنهما لم يتوصلا إلى نتائج مقنعة.

4 - اعتمـد كولانجيـت وأمين الديك وسـطى زلزل بقيمة 354,6 سـنت التي احتسبها الفارابي.

5 - حاول علي الدرويش الحلبي الجمع بين الممارسة الموسيقية العربية والتركية.

6 - اعتمد سلّم رؤوف يكتا بك نظام الكومّا التركي، وهو نظام يجمع بين المبادئ الموسيقية الهيللينية القروسطية، ومبادئ المنظِّرين العرب الكبار.

7 - سلّم اقترحه مؤتمر القاهرة 1932.

احتـد الخلاف بين المؤتمرين حول قيمة السـيكاه في الديوان، بين فريق يجعلها عالية (الشماليين)، وفريق آخر جعلها منخفضة (الجنوبيين). وقد اقترح المؤتمر سلّما ينحـو منحـى فريق أهل الجنوب (مـصر - تونس) في اعتماد السـيكاه المنخفضة. ومازالت تلك المسألة عالقة حتى يومنا هذا.

ويمكننـا أن نقول بتلخيص وعجالة إن نظرية السـلم العـربي قد مرت بمراحل تطـور نوجزها كما يـلي عونا لنا في رؤية شـاملة تاريخية لهـذا الموضوع المهم في الموسيقى العربية:

1 - الجاهلية واعتماد تقسيم وتر الطنبور مرجعا.

2 - النظام القديم الهيللّيني.

3 - نظرية زلزل (القرن الثامن الميلادي).

4 - نظرية الكندي (القرن التاسع الميلادي).

5 - نظرية الفارابي (القرن العاشر الميلادي).

6 - نظرية ابن سينا (القرن الحادي عشر الميلادي).

7 - نظرية صفي الدين الأرموي (القرن الثالث عشر الميلادي).

وتعد الفترة الممتدة من سقوط بغداد بيد المغول في القرن الثالث عشر، وحتى

عـصر النهضة العربية الذي بدأ في القرن التاسـع عشر، تعدّ موسـيقيا حقبة ركود وخمول، حقبة ظلامية في جميع النواحي.

يرى هنري فارمر أن السـلّم الموسـيقي الذي اعتمده المنظّـرون العرب الأوائل في القرن الثالث عشر، قبل سـقوط بغداد، سُـلّم موفق، لكنه تطرق إلى سلّم أسبق منه وأقدم كان معمولا به في سـورية مسـاحته الصوتية تمتد من دو (راست) حتى دو (ماهـور)، والأخير يتوافق مع دو كردان في النظام المعمول به اليوم. الأمر الذي يوحـي بأننا عدنا إلى ضبط عود يغطي ديوانا واحدا كما كان حاله قديما. كما يذكر فارمر الشـيخ عثمان بن محمد الجندي صاحب «رسالة روض المسرّات»[65]، ويذكر فيهـا صاحبها نظاما تركيا - عربيا يمتد من صول (نوى) وحتى صول (رَمَل توتي)، أي أنه يغطي مسـاحة ديوانين كاملين. ويقول إن هذا السلّم شاع استخدامه في سورية عام 1800م تقريبا على يد موسيقي حلبي[66].

أما التحليل المقامي عنـد رودولف ديرلانجيه، الذي نجده في المجلد الخامس من مجلدات الموسـيقى العربية، فأغلب الظن أنه قام به بمساعدة علي الدرويش الحلبـي، إذ إنـه يتطابق مع العرف المتبع في بلاد الشـام قاطبة، ولا شـك في أنه كان للدرويـش فيها كلمة مرجّحـة، إذ إن ديرلانجيه عاش وعمل على مؤلفاته في «النجمة الزهراء» بتونس، وهو لا شـك تأثر بما كان يسـمع يوميا من موسـيقى تونس والمغرب العربي كلّه عموما، ومعرفته بالعرف المتبع في بلاد الشام إنما جاءته من الشيخ الدرويش.

يطلق على النغمات والمقامات المستخدمة في موسيقانا العربية أسماء فارسية، لكن هذا لا يعني أن هناك صلة أبوة وبنوة مباشرة بين الموسيقى العربية والفارسية. فاستخدام الاصطلاح الفارسي سببه أسبقية حضارية كانت للفرس أيام إمبراطوريتهم المزدهرة ولم تكن للأعراب رحّلهم وحضرهم. ولا يعني استخدامنا لمقام الراست مثلا استخداما لمقام فارسي، فالمزاج مختلف تماما، وكلاهما جميل في سياقه وفي غير سياقه الجغرافي من الناحية الجمالية.

ذكرنا أن العود العربي الذي عرفناه كان يشدّ عليه أربعة أوتار، وأضيف له وتر خامس، والعود خماسي الأوتار هو اليوم أكثر الأعواد شيوعا في المشرق العربي. وهذا العـود تضبط أوتاره بمسـافة رباعيات فيما بينها، وهو تقليـد يتجاوز عمره عشرة

قرون ومازال مستمرا حتى يومنا هذا. وكان الوتر الخامس يضاف في السابق وترا جوابا (حادا)، وذلك لتغطية مسافة ديوانين كاملين، وإلاّ كان لزاما على عازف العود، ليغطي مساحة ديوانين، أن يعزف على وجه العود. كان إسحق الموصلي يفضل أن يعزف على وجه العود مستكملا بقية الديوان، وهناك عوّادة اليوم يفضلون العزف على وجه العود في الطبقات الحادة تأكيدا على براعتهم في العزف، إذ إن العزف على وجه العود يتطلب مهارة ودقة لاستخراج صوت ونغمة موسيقية دقيقة وواضحة، وهذا لا يتأتى إلاّ للمهرة من العازفين. واليوم يضاف الوتر الخامس المزدوج في القرار، وليس في الجواب، ولم يعد يطلق عليه الوتر الخامس، وإنما الوتر الأول ولم تكن إضافة الوتر الخامس في القرار بقصد استخدام الترجيف الجهير الظهير بين الوترين الخامس والرابع عموما، وإنما بقصد تنفيذ مسافة خماسية بين الوترين الخامس والثالث، مما يوفر للعوّاد إمكانات كبيرة في العزف على العود. ولنذكر هنا أن العود الحالي تضبط أوتاره في الأغلب الأعم على النحو التالي، من الأعلى إلى الأسفل، من القرار إلى الجواب: صول1، لا1، ري2، صول2، دو3. ولنلاحظ أن إضافة الوتر الخامس في القرار مكّنت العازف من مسافة خماسية بين: صول1، وري2، ومن ديوان كامل بين صول1، وصول2.

ولعلنا نجد تفسيرا تاريخيا لما سبق في ما ذكرناه عن اللبناني مَشّاقة الذي اعتمد في القرن التاسع عشر عودا سباعي الأوتار ضبطها فيما بينها بمسافات خماسية، ضابطا الوتر الأول على نغمة فا، والثاني على نغمة دو، والثالث على نغمة صول. وشرح في رسالته أن كثيرين من الموسيقيين السوريين يضبطون وتر عودهم الأول على نغمة صول، لأن أغلبية الألحان تبدأ على نغمتي: ري2، وصول2، فإذا ضرب العوّاد الوتر الأول الصول، وهو يعزف على ري2، يحدث بذلك طنين الهارموني للعلامة الأساس، وإذا كان اللحن يبدأ بنغمة الصول بدلا من نغمة الري فهو بذلك على مسافة الديوان كاملا[67]. الطريقة التي يعزف بها العوّادة عندنا اليوم، ونعني بهم عوّادة المدرسة التقليدية الشامية، مدرسة عمر نقشبندي، تؤكد فكرة ميخائيل مَشّاقة. ويستخدم الوتر الخامس القرار الجهير اليوم استخداما زخرفيا، حِلية عزفية. وقِلّة من العوادة تستخدم هذا الوتر الغليظ الجهير عفقا للعزف عليه، وهذا ما تميزت به المدرسة الدمشقية التقليدية في العزف على العود.

لضبـط الوتر الأول في العود أهمية وتأثـير في نغمة ضبطه على الوترين الثالث والرابع في عزفهما مطلقين. لذلك لم تكن المحاولات الكثيرة التي ضبطت نغمة الوتر الأول في العـود على نغـمات مختلفة وليدة مصادفة أو نزوة، بل كان الباعث عليها في أذهان أصحابها ما يتأتى عنها عزفا.

ولنعد هنا قليلا إلى السـلّم العربي، المرجع، الذي يغطي مسـاحة ديوانين اثنين، وأربعة أجناس أساسية. لكننا لن نتدخل هنا في إعطاء قيمة محددة للثالثة (سيكاه) والسادسة (عَوج) في الديوان، لأنهما بحد ذاتهما أصبحتا ذات قيمة رمزية موسيقية جغرافيـة تتغير من منطقة إلى أخرى، تنخفض كلـما انخفضنا جغرافيا، وتعلو كلما قصدنـا شـمالا، وفي كل منطقة جغرافيـة هناك من المنظّرين من يحسـب قيمتها رياضيا بدقة وفق مزاج سماعهما.

يـرى ديرلانجيه أن العرب اسـتعاروا نظامهم الموسـيقي مـن البيزنطيين، إما مباشرة عنهم، وإما نقلا عن الفرس. وأن هذا النظام له خصوصية تَسِـم موسـيقات الشرق الأدنى كلها (أي موسـيقات بلاد الشـام)، وهي أنها لا تعتمد الديوان وحدة موسـيقية لها، كما هي الحال في الموسـيقى الأوروبية الحديثة، حيث يشكّل السلّم الموسـيقي فيها كلاً مسـتقلا ووحدة وكيانا نغميا، بل هو مبني في موسـيقات بلاد الشـام، المقترضة من البيزنطيين، على مسـافات صوتية رباعية وخماسية لحنية[68]. وتقوم موسـيقانا، خلافا لما هي عليه الموسـيقى الأوروبية الحديثة، على ما أسـماه المنظـرون العرب القدامى بحورا أو عقودا أو أجناسـا ومفردهـا تباعا: بحر، عِقد، جِنس، وهذه الوحدات الصوتية تتكون إمّا من خمس نغمات وإما من ثلاث نغمات يفصل بينها إذا اجتمع اثنتان منها نغمة أو تكون النغمة الأخيرة من الوحدة الأولى هي النغمة الأولى من الوحدة النغمية المتحدة معها.

وما تجدر ملاحظته في مسألة ربع الصوت ما يلي:

- ربع الصوت لا يشـكل بمفرده نظاما صوتيا أو وحدة نغمية، ولا نعزف ربعي صوت متتاليين متتابعين.

- ربعا صوت متتاليان متتابعان يشـكلان نظريـا نصف نغمة (مي بيمول - لا بيمول - سي بيمول) مثلا.

- إذا لم يكـن ربـع الصـوت هو المؤسـس للجنس أو العقـد أو البحر كعلامة

مرجعية له فغالبا ما نصادف ثلاثة أرباع الصوت.

- أربعة أرباع الصوت تشكل عمليا علامة ماجور (كبيرة).

- خمسة أرباع تشكل تون أعظمي ton maxime.

- ستة أرباع trihémiton تشكل ثلاثة أنصاف نغمة، أي نغمة ونصف النغمة.

الموسيقى العربية قائمة إذن على البحر، العِقد، الجِنس. وهي باجتماعها بعضها مـع بعض تغطي المقـام[69]. وقد ذكر ديرلانجيه في بحثـه المقامي هذا 119 مقاما شرقيا، وقد عكفت على اسـتنباطها لجنة متخصصة يرأسـها التركي رؤوف يكتا بك، والمصري مصطفى رضا، وراجعها السـوري الشـيخ علي الدرويش الحلبي (1884 - 1952) خلال أعمال مؤتمر القاهرة الأول للموسـيقى العربية سنة 1932. وقد درس ديرلانجيه وعلي الدرويش معا المقام مفهوما وشكلا، ولكنها دراسة مرت مرور الكرام، وكانت تسـتحق الوقوف عندهـا طويلا، ولا بد من العودة إليهـا للبحث والتفكر. وهذه الرؤية التحليلية البحثية الشاملة للمقام مفهوما وشكلا، بتفكيكه إلى عناصره المكوّنة له، لم يتبنّها الباحثون العرب منهجا ودليلا في تحليل المقامات، وهم يكتفون عموما بعرض مقامٍ يتشكّل من ثماني نغماتٍ، له علامة مسيطرة tonique، من دون الخـوض في التفاصيل الثرية التي تطرق إليها الدرويـش وديرلانجيه في بحثهما عن المقام مفهوما وشكلا، أي من دون الخوض في العناصر المكوّنة للمقام المحلَّل.

ذكر البارون رودولف ديرلانجيه، كما أوضحنا، 119[70] مقاما مسـتخدما في بلاد الشـام. في حـين ذكر التونسي صالح المهـدي 15 مقاما على درجـة دو، و14 مقاما على درجة ري، وسـتة مقامات على درجة مي، ومقاما واحدا على درجة فا، ومقاما واحدا على درجة سي بيمول، ومقامات أخرى خارج هذا التصنيف[71]. والسبب وراء تصنيـف المهدي هذا هو أن الموسـيقيين العرب درجوا واعتـادوا تصنيف المقامات حسب درجة استقرارها، وهي طريقة انتقدها ديرلانجيه[72]. ويعزو ديرلانجيه هذا إلى مسـألة التصوير[73]، إذ تسـمح الدرجات الأسـاس tonic به. لكن التصوير كما يراه ديرلانجيه هو تكيّف الآلة مع الصوت البشري المصاحب لها، ويستخدم لإظهار براعـة العازف أحيانا في تصوير مقام عـلى آلة معروف أنه صعب جدا عزفه عليها. والدرجة الأسـاس في المقام يراها بعض الموسـيقيين والمنظريـن مهمة، وبعضهم لا يراهـا كذلك. إذ إن هذه النغمة الأسـاس قد تكون مثلا دو عـلى آلة، وفا على آلة

أخـرى، ودو دييز على آلةٍ شرقية ثالثة. الأمر الذي يجعل النغمة الأسـاس لمقام من المقامات تتأرجح مع النغمات التي تستسهلها الآلات الشرقية حسب طبيعة ترتيب أصواتها. وهذه مسألة يشترك فيها العازفون العرب والترك والفرس معا. وفيما يتصل بالعود تحديدا، تظهر هذه المسألة بوضوح حسب الدوزان المعتمد ودرجات الأوتار المطلقـة فيـه. فالوتر الأول في العود يضبط مثلا في دمشـق والقاهرة والمغرب على درجة صول، بينما كان يضبطه منير بشـير على درجة دو، وكان جميل بشير يضبطه عـلى درجة ري. فتتغـير والحال هذه درجات الأوتار عندمـا تعزف مطلقة، وتتغير معها الدرجات الأسـاس للمقامات. وهذا هو السبب الذي يجعل المستمع المتلقي يسـتهجن بعض الأسـاليب العزفية التي لم تألفها أسـماعه، بسـبب الدوزان وتغيّر العلامة الأسـاس المطلقة المتوارثة سـمعيا للمقامات، أو على الأقل لبعض المقامات التي يكثر تداولها كالراسـت والبيات والسـيكاه والحجاز. فمن يستمع إلى تقاسيم عمر نقشـبندي يسـتهجن ما يسمعه من منير بشـير مثلا، وذلك بسبب التفاصيل الكثيرة التي أوردناها تباعا[74].

ومسـألة التداخل هذه بين الطرائق التركية والعربية المصرية والسورية تحديدا مسـألةٌ طبيعيةٌ جدا إذا ما أخذنا بالحسـبان التلاقح الثقـافي والفني التركي العربي، والتجاور الجغرافي، والمزاج المقامي العام، وهي عوامل وجدت لها ملعبا في آلة العود الجميلـة التي تتقاسـمها الثقافتان العربية والتركية مزاجـا وفنا، فضلا عن الوجود التركي العثماني أربعة قرون ونيّفا من الزمان في مصر والشام، تثاقف فيها الطرفان في الحد الأعظمي للتثاقف أخذا وعطاء[75].

وقد كان لقدوم الشريف محيي الدين حيدر إلى العراق مطلع القرن الماضي أثر عظيـم الشـأن في تطور العزف على آلة العود في العـالم العربي كلّه. فقد جعل هذا العازف التركي العثماني الأرستقراطي المبدع آلة العود الآلة المرجع، كما هو شأن آلة البيانو عند الغرب، فأصبح العود آلة للتدريب والتدرب على مهارات تكنيكية عزفية مجلية لم تكن معروفة عندنا قبله. وقد علّم طلبته في معهد بغداد الموسـيقي، من العام 1937 وحتى العام 1948، أساليب تعليم حديثة جدا فخرّج مجموعة مذهلة من عازفي العود، فريدة في أسـلوبها وتأهيلها، وجميعهم بدورهم أهّلوا جيلا شـابا جديـدا يعود الفضل في رفيع مسـتواهم العزفي إلى المعلـم الشريف محيي الدين

بتأثير غير مباشر. لقد أسس تعليم محيي الدين لولادة مدرسة عزف عود جديدة تركية - عراقية لاتزال ثمارها تزهر وتنضج حتى يومنا هذا. وهو أسلوب يفرق عن الأسلوب الذي كان سائدا ولايزال، ولو بدرجة أقل مما كان عليه في النصف الأول من القرن العشرين، للمدرسة التقليدية المصرية - السورية[76]. ولنلاحظ هنا أننا لم نتطرق إلى أساليب العزف على آلة العود في بلدان المغرب العربي: ليبيا وتونس والجزائر والمغرب وفيها كلها مجيدون يعزفون بأساليب مختلطة مصرية شامية. وكثيرون منهم تأثروا بالمدرسة التركية - العراقية التي أسس لأسلوبها حيدر. وبقيت في المغرب العربي طبعا أساليب تقليدية نابعة من موروث بلدانها الموسيقي الغني.

عمد الشريف محيي الدين حيدر على ضبط أوتار عوده السداسي الأوتار المزدوجة على النحو التالي: ري1، لا1، سي1، مي2، لا2، ري3[77]. وهو يفرق عن كل ما أبنّاه من طرائق. والطريف أن الذين تتلمذوا عليه مباشرة من عازفين لم يتبنوا طريقة المعلم حيدر في ضبط أوتار أعوادهم وفضلوا طرائق أخرى يناسب طنينها أذواقهم.

تحسينات على صناعة العود

ومن الأعواد التي تستحق الدراسة عود عازف العود التركي جينوتشين تانريكورور، وكان يعمل مستشارا موسيقيا لدى الحكومة العراقية سنة 1972. وقد صمم تانريكورور منهجا لتعلم العزف على آلة العود (ميتود) حصل جزؤه الأول على جائزة سنة 1970 في تركيا. وقد صمم هذا العازف المعلم عودا أصغر من الأعواد العربية المعروفة، وجعل له قصعة أقل عمقا مما هو معروف، فبدا شكل عوده صغيرا أقرب إلى ما نسميه عندنا في بلاد الشام بـ «العود النسواني». وقد صنعه له صانع عود إسطنبولي أرمني، ربما كان صبري قوكتاب من أنقرة، شكّل قصعته بـ 26 شفرة خشبية، وصنع له وجها رقيقا جدا وشد عليه ستة أوتارٍ مزدوجة، دوزانه واسع، خصوصا في منطقة القرار الجهير، حيث يصل إلى قرار سي. واعتمد المسافة الخماسية بين الوترين السادس والخامس، وجعل المسافات بين بقية الأوتار رباعية، جاعلا العود يغطي مساحة أوسع في الجواب الحاد، إذ ضبطه على نغمة ري3. وعلى هذا النحو يغطي عود جينوتشين تانريكورور مساحة أربعة دواوين فضلا عما يمكن عزفه

على وجه العود. ويكون دوزان عوده على النحو التالي من الأعلى إلى الأسـفل: (سي، فا#1، سي1، مي2، لا2، ري3). ويكون بذلك قد حقق مساحة صوتية غير مسبوقة.

لو تتبعنا صناعة العود بشـواهده المحققة فعلا، أي بالنماذج التي وصلتنا منه، لأمكننا أن نسجّل ملاحظاتٍ كثيرة تتصل بالإضافات التي أُدخلت عليه والتحسينات الصناعيـة التي شـهدتها صناعة هذه الآلة، فضلا عن عدد أوتـاره الذي ارتفع من وترين إلى سبعة أوتار في فتراتٍ زمنيةٍ متتابعة، وعلى أيدي محترفين قصدوا جميعهم، في معرض عزفهم المستمر الطويل على هذه الآلة، تجويد أداء العود صوتيا وتوسيع مداه وتذليل الصعوبات التكنيكية لرفع مستوى مهاراتهم في العزف. وطائفة الأعواد التـي نتحدث عنها هنا تبدأ من العود العربي القديـم ثنائي الأوتار فرباعي الأوتار، والعود الغربي الذي عُرف في إسبانيا وانتقل منها إلى أوروبا كلّها وكُتبت له مؤلفات مخصوصة، ولنا منه شـواهد صنعية، ونماذج سـمعية كثيرة، تُظهر لنا طبيعة صوته التـي تختلف عـن طبيعة صوت العود الشرقي الذي نعرفه، وذلك بسـبب طريقة صنعه، وطريقة ضبط أوتاره، وشكل زنده، ومادة أوتاره، والأخشاب التي صنع منها، وطريقة جمعها ولصقها، والمواد التي تسـتخدم في طلاء أجزاء أخشـابه. كما نقصد هنا الأعواد المصرية والشـامية والمغاربية، وهي طائفة كبيرة جدا من الأعواد لا بد من فحصها ودراسـة طبيعة أصواتها لنعرف الخط البياني الذي تطورت فيه صناعة العود بناء على متطلبات عازفيه وسـعيهم الدؤوب لصوتٍ أوضح وأدق، وسلاسـة عزف تمكن من البراعة في الأداء. والحيثيات العديدة التي ذكرناها لا تجمعها أرومة واحـدة، بل إننـا نجد منها متفرقات مجتزءات مبعثرات، كل دراسـة منها اختصت بعـود أو بناحية منه، بمنطقـة جغرافية أو ببلد بعينه، أو بعـود عازفٍ بعينه، كما سنفعل نحن لاحقا باختيارنا عود عمر نقشبندي، وعود زكي محمد، وعود منير بشير، وعود محيي الدين حيدر. وهناك أعواد كثيرة يمكن تفحصها كعود نصير شمه، وعود عمر بشير، وقبلهما عود جميل بشير، وجميل غانم، وعزيز غنّام... وستطول اللائحة حتـما مع الزمن فالبلدان ولّادة ولكل منهم رؤية وغاية يترجمها إلى تحسـين جديد في طريقة صنع العود ودوزانه.

كثـير من المعلومات التي نعرفها عـن المعلم محيي الدين عُرفت وانتشرت عن طريـق تلميذه النجيب الأثير لديه جميل بشـير. وكان الفضـل فيما حُفظ للمعلم

مــن أعمال وأوراق ومدوّنات، فضلا عن الأعواد التي تركها، لزوجته الســيدة صفية آيلا التي جمعت ما خلّفه المعلم في متحف باسمه في إسطنبول. ومن بين المدونات التي خلّفها المعلم لآلة العود مقطوعة «كابريس2»، كتبها في إسطنبول سنة 1924، يتطلب عزفها مهارة اســتثنائية، فضلا عن عود دقيق الصنع، رهيف الصوت دقيقه، يُمكّــن زَنده عازف عود متمكنــا، رفيع التأهيل، من عزف عمــلٍ مماثل. ولم يكتب محيي الدين «كابريس2»، وغيره من الأعمال لنفسه فقط، بل لعازفين غيره يمتلكون مــا امتلكه هو. والعود القادر على تنفيــذ هذا العمل يجب أن يغطي دوزانه ثلاثة دواويــن ورباعية (أربع نغمات)، وهو مدى عزيــز مناله على أعوادٍ تقليدية الصنع قديمة الدوزان. وقد جارى جميل بشير معلّمه في عزف ما كان يكتبه من مقطوعات صعبة، إذ كان يمتلك الموهبة والتأهيل والتكنيك والعود المناســب لذلك. وقد كتب جميل بشــير بدوره «كابريــس» للعود محاكاة لمعلّمه، يتطلــب عزفه عودا يغطي مساحة ثلاثة دواوين وخماسية (خمس نغمات).

قــدرُ محيــي الدين حيــدر قدرٌ شــخصي وفني غريــب جدا، فهــذا العثماني الأرســتقراطي ما كان له أن يكون موســيقيا محترفا وممارســا لهذا الفن، فما كانت عائلته العثمانية ذات الأصول الشريفة لتسمح له بذلك. ولكنه دخل باب الموسيقى أســتاذا استقدمه العراق سنة 1934 وظل فيه حتى ســنة 1948 تتلمذ عليه طوال هــذه الفترة تلامــذة موهوبون جعل منهم أســاتذة كبارا. ولم يحــظ محيي الدين أول عهده بتقدير من تركيا أتاتورك لســببَين اثنــين جوهريَّن وقتئذ: أصله العثماني الأرســتقراطي، وعزفه على عود عثماني، إذ حاربت الكمالية الناشئة وقتئذٍ السلطنة والخلافة العثمانية وموســيقاها، وكان لمحيي الدين منهــا نصيبٌ كبيرٌ. لكنه عندما عــاد إلى تركيا كانت البلاد قد تعافــت من عقدتها العثمانية، وتصالحت مع ثقافتها الموســيقية، ومــع آلة العــود، فقدّرته تركيا حق قــدره، وردت إليــه وإلى تاريخها الموسيقي العثماني العريق اعتبارهما.

كان جميــل يعــزف على عود معلمه من آنٍ إلى آخر، غــير أن الأعواد التي كان يملكها كانت أعوادا بغدادية الصنع والأنموذج والمقاييس. وأحد أعواده فيه مزج بين خصائص العودين التركي والعراقي معا، فهو أعرض وأقل عمقا من العود الدمشــقي والعود المصري، ومشــطه أطول، يباعد بين الأوتار من الأنف وحتى المشط، ويجعل

الأوتار مشـدودة وعالية قليلا عن الزَند والوجه. وهـو عود رنّان يصدر صوتا لامعا قويـا دقيقـا في آنٍ معا، ويتطلب العزف عليه عفقا قويـا. وقد وجد بعض العوادة أن عود جميل بشـير يصعب العزف عليه بسـبب شـدّ أوتاره وابتعادها عن الزَند والوجـه، فضلا عن عـرض وجهه الذي يتطلب عفقا قويا عـلى الزند والوجه، وقوة أصابع ومفاصل ومرفقٍ عالٍ، لكن جميل قصد أن يكون عوده على هذا النحو. وهذا يثبت ما تقدمنا به على أن كل عوّاد كان يُدخل على عوده تعديلاتٍ تتناسب ورؤيته وتكنيكه العزفي[78]. ويعزو البعض قِصر تقاسـيم جميـل وارتجالاته إلى التعديلات التـي أدخلها على عـوده، والتي تتطلّب جهـدا فيزيائيا في العـزف كان يمنعه من الاسترسـال طويلا في تقاسـيمه، فالضغط القوي على الأوتار، والضرب المصاحب له بالريشـة المزدوجة الصاعـدة الهابطة، والمرفق المرفوع قليلا بسـبب عرض الوجه، مجهـودات عضلية إضافية لا علاقة مباشرة لها بالموهبـة والخيال اللحني والمعرفة المقامية ورهافة الحس والذوق الأدائي والمزاج المقامي.

يلجأ العازفون إلى العزف على وجه العود، حتى القمرة الوسـطى، لتوسيع مدى صـوت العـود، لكنها طريقة محفوفـة بالمخاطر الصوتية، إذ تتطلـب مهارة عزف وتكنيـك أصابع قويـا وعفقا دقيقا وعـودا دقيق الصنع لاسـتخراج علامات حادة جـدا، دقيقـة النغمة، وهو أمرٌ لا يتأتى بسـهولة إذا غاب شرط مـن الشروط التي ذكرناها. كان جميل بشـير بارعا في هذه التقنية، وله صورٌ تُظهر أصابع يده اليسرى وقد توغلت على سـطح عوده حتى القمرة الرئيسة، وقد استطاع استصدار دواوين كاملين من وتر عوده الخامس بطريقة العزف هذه وتعلم منير بشـير هذه التقنية من أخيه جميل، لكن السـبق المجلّي فيها بقي لجميل، الذي تعلم هذه التقنية من المعلم حيدر. كان للتعديلات التي أجراها جميل بشير على عوده من توسيع المسافة بين الأوتار، من أنف العود وحتى مشـطه، دور كبير في تمكينه من العزف على وجه العود بحرية ودقة. وليس غريبا على جميل بشير أن تُعزى إليه مآثر عزفية من هذا القبيل، إذ ظل فترة طويلة من الزمن يُعدّ أفضل عازف عود في الشرق الأوسط. وكان يُقال عن أسلوبه في العزف أنه لا يجارى ولا يُقلّد[79].

العـود الذي كان يعزف عليه جميل بشـير هو عود خـماسي الأوتار مزدوجة، يعلوهـا وتر واحد غليظ جهير. الوتـران المزدوجـان الأولان مصنوعان من الحرير

كـما جرت العـادة في الأعواد المشرقيـة. وكان جميل يضبط أوتـار عوده أعلى مما كان معروفـا في زمانه ما عدا الوتر الغليظ الجهير، إذ كان يجعل المسـافة في طبقة الجـواب الحادة خماسـية، في حين يبقي المسـافة بين بقية الأوتـار رباعية. وجعل جميـل الوتر الغليظ الجهير في الأسـفل، تحت الوتر المزدوج الخامس، مسـتخدما طنينـه أثناء العزف. وقد يكون من المفيـد أن نذكر هنا أن جميل كان عازف كمان متمكنا، وأفاد كثيرا من إجادته العزف عليه في عزفه على العود، وهو هنا يتشـاطر ومعلمـه الشريف محيي الدين حيـدر هذه الموهبة المزدوجة، إذ كان حيدر عازف تشيللو ممتازا أيضا.

نذكر هنا طريقة ضبط أوتار عود جميل بشير على النحو التالي:

الوتر					
6	1	2	3	4	5
صول1	ري2	مي2	لا2	ري3	صول3

صمّم جميل بشير منهجا لتعلم العزف على العود ورد في كتاب «العود وطريقة تدريسـه»، الذي نُشر في بغداد سنة 1962، واستهله جميل بمفاهيم أساسية نظرية موسـيقية تتصل بالصولفيـج والمقامات العربية والعراقيـة، وجعل مرجعية ضبط الأوتار آلة البيانو. وقد اعتمد في منهجه التعليمي المتطور مبدأ الصعوبة التصاعدية في العـزف، ودوّن في الصفحـة 12 من منهجه هذا وبخـط يده مقطوعته كابريس، التي تُظهر همّه الدائم في توسيع مدى العود الصوتي.

أمـا الأعـواد التي كان يعزف عليها منير بشـير فقد كانت أكـثر الأعواد دقة في الصنع والصوت. وكان يصممها منير بنفسـه بالتشـاور مع صانـع أعواده العراقي محمد فاضل. وكانت الأعواد هذه الناطقة الصوتية الموسـيقية لفكر وتعاليم محيي الدين حيدر التي شكّلت ما يعرف اليوم في التأريخ الموسيقي بمدرسة بغداد التركية - العراقية في العزف على العود. وقد اكتشف منير بشير ومحمد فاضل خفايا صنعية حرصا على عدم البوح بها لتبقى مأثرة لكليهما وخوفا من تقليدها.

كانت طريقة دوزان الأوتار مسـألة شـخصية فنية بحتـة، وكان كل عازف ماهر يسـتنبطها فكرا وتجريبا وفق رؤيتـه لما يعزف. لكن الملاحظة والتسـجيلات والصور

أصبحت كلها وثائق يستطيع الباحث استنطاقها وتحليلها. أما عود منير بشير فهو بمقاييسه أصغر من العود العراقي بوضوح، وأصغر قليلا من العود الدمشقي، ويكفي مقارنة الأرقام بعضها ببعض لندرك ذلك. وهو يشترك مع عود أخيه جميل بشير بتباعد أوتاره من أنفه وحتى مشطه، الأمر الذي مكّنه كما مكّن أخاه من العزف على وجه العود وحتى القمرة بوضوح ودقة. وقد أخذ منير عن أخيه جميل استخدام الأوتار في الجواب الحاد، وفق ما كان معمولا به في الكمنجة التركية، بعفق الوتر بالوسطى، فيهتز قسم صغير جدا منه، مما يمكنه من استخدام الوتر الخامس مغطيا ديوانين.

مقاييس عود منير بشير محسوبة بالمليليمتر:

- المسافة بين الأنف وجسر الأوتار (الفَرَس) (طول الوتر) 590.
- المسافة بين الجسر (الفَرَس) والزبيبة (المشط المثبت خلف القاعدة) 93.
- قاعدة العود 110.
- طول المشط 150.
- طول الزند (الإبريق) 195.

لا يتضمن عود منير بشير مشطا مثبتا على وجه العود من جهة القاعدة لربط الأوتار به، بل وضع مكان المشط فرسا عريضا تستند عليه الأوتار كما هي الحال في آلة الكمان، في حين جعل في قاعدة العود مشطا معدنيا للأوتار. وتخفف تقنية تثبيت الأوتار هذه من قوة الشد على وجه العود فيما إذا كان المشط مثبتا عليه من جهة القاعدة، وهذا يُحسّن صوت العود ورنينه، إذ يحرر وجهه ويجعله مُرجّعا لصوت الوتر. وبعض الصناع الذين لجأوا فيما بعد إلى تقنية تثبيت الأوتار هذه لم يكن دافعهم تجويد رنين العود بقدر ما كان هدفهم تخفيف الضغط على وجه العود الرقيق عموما. وهناك محاولات صنعية جديدة تثبت زند العود بالقصعة تثبيتا معدنيا تلافيا أيضا لتغيّر شكل الزند وميلانه نحو الدخل قليلا بفعل شد الأوتار. ونلاحظ أنها كلّها حلول صنعية لمشكلات تظهر بعد مدة من العزف على العود. الحلول الصنعية التي أوجدها منير بشير مع صانع الأعواد محمد فاضل كان همّها الأول تحسين رنين العود، ولو كانت الحلول تتضمن في آنٍ معا حلّ مشكلات صنعية

أخرى تندرج في المقام الثاني مقارنة بالهدف الأول. فالمشـط المعدني الذي اسـتخدمه حرر الوجه كما أسلفنا وحلّ مشكلة خزّ الأوتار التي كانت تظهر في الأعواد التي يثبت مشط الشـدّ على وجهها من ناحية القاعدة[80]. وقد اعتمد منير في دوزانه صوتا أقل حدة من صوت دوزان أخيه جميل، ومن دوزان بعض عازفي العود الأتراك، مستخدما المسافة الرابعة في الجواب، وجعل المسافة بين الأوتار من الأول حتى الخامس المسافة التقليديـة المعتمدة في الأعواد التقليدية. وقياسـا إلى الدوزان التقليدي العربي للعود الذي يؤكد على نغمتي صول1 وري2، أكد منير بشير في دوزان عوده على نغمتي فا1 ودو2، وهنـا تكمن فرادته. فأخوه جميل عـازف الكمان متعلق بنغمة الري، في حين أن منير الذي يعزف على البيانو يبقى مرجعه الطنيني نغمة دو، أي أخفض من نغمة أخيـه المعتمدة بنغمة. وبنظرة متفحصة لدوزان عود منير نلاحظ اسـتخدامه: دو2، ري2، صول2، دو3، فا3، (فا1 قرار غليظ). الأمر الذي نترجمه كمسـافات على الأوتار على النحو التالي: مسـافة ثانية ماجور، ثلاث مسافات رباعية كاملة، وديوانان. أحيانا يمكننا أن نسـمع الوتر السادس الغليظ الجهير الذي وضعه منير بشير أول أوتاره من الأسـفل على نغمة مي، أي أخفض بنغمة من دوزانه الاعتيادي للوتر الجهير المضاف، ولعل الأمر يكون خفضا كاملا لدوزان العود لاعتباراتٍ عزفية أو مزاجية سمعية.

ومـا يمكن أن نسـتخلصه مـما تقدم أن مقاييـس العودين الشـامي والمصري التقليديـة المعروفة تاريخيا ظلت ثابتة فـترة طويلة من الزمن لاقتران الآلة بالغناء تحديـدا، إذ كانت المصاحبة تقتـضي تتبع الصوت المـؤدي، ولا تتدخل إلاّ ممهّدة بتقسـيم مقامي أو بلازمة أثنـاء الغناء. ودور العود هذا على مـدى قرونٍ طويلة لم يكن يسـتدعي محاولات لتوسـيع مداه الصوتي، مادام ما كان يؤديه من مساحة صوتية، تغطي ديوانين اثنين، يفي بالغرض وزيادة عما يتطلبه الصوت البشري، وعمّا يتطلبه التقسـيم الارتجالي المقامـي، وفق أمزجة التلقي العـام التي كانت تعترف للعود بهوية صوتية معينة لا يخرج عنها. هذه الاعتبارات الواقعية هي التي جعلت من مقاييس العود وطريقة صنعه الجيدة ثوابت لا يدخل عليها إلا التجميل الزخرفي والمـواد النبيلة التي تدخل في صنعه، كأن تُصنع القمرات من العاج الفاخر المحفور وتُزيّن تيجان المفاتيح بالعاج، ويصنع العود من أخشـاب فاخرة أخذت قسطها من التجفيـف الضروري قبل قطعها وشـغلها وتطويعها لتصبح زندا أو وجها أو قصعة.

وقد تخلى العود الحديث عن هذا كلّه تخفيفا له ولوجهه، وتحريرا له من كل ما من شـأنه أن يُخفّت صوته أو يكتمه، وقلّت الأعواد التي بقمراتٍ مشغولة اليوم، اللهم إلا ما يُصنع في تركيا ويستوفي الشرطين الأساسيين: دقة الصنع وأناقته، ووضوح صوته ودقتـه. أما ما عدا ذلك فنرى أعوادا قمراتها بيضاويـة فارغة، خفيفة الوزن دقيقة الصنـع، غـير أنها تخلو من كل جمال ظاهري، إذ تحـوّل العود أداة فقط، وفي هذا حيفٌ كبيرٌ، إذ لا تتنافى الأناقة مع الدقة ووضوح الصوت، وهما أمران تمكّن الصانع التركي المُجيد من تحقيقهما، كما كان الصانع الدمشقي القديم - ونخص بالذكر هنا عائلة نحات - قادرا على تحقيق هذه المعادلة الصعبة: الدقة والأناقة.

إن ظهـور عازف العود المنفرد هو الذي أحدث النقلة النوعية في صناعة العود، وفي البحـث عن توسـيع مسـاحته الصوتية، بإضافـة أوتار جديدة لـه، وبإحداث تعديـلاتٍ جوهرية في صنعه. وسنسـتعرض أعوادا بعينها لعازفـين مجلّين بأعينهم ظهـروا كعازفي عود منفردين همومهم الأدائية تختلف كليا عن نظرائهم المصاحبين للغناء، أو العازفين في فرقة موسيقية. وفي مرحلة النقلة النوعية هذه أسهم العازف إلى جانـب الصانـع في ابتداع الحلول عـن طريق البحث والتجريـب، كان الباعث عليها استنباط الطرق لتوسيع المدى الصوتي التقليدي للعود الشرقي، وخرق جداره الصوتي المتمثل بديوانين اثنين.

نجـد أن أولى محاولات الدوزان الجديدة ظهرت على أيدي محيي الدين حيدر تانريكورور وجميل ومنير بشير.

ونورد هنا تطور طرق دوزان العود من العصر الوسيط حتى القرن العشرين:

1	العود القروسطي (رباعي الأوتار):	صول، دو، فا، سي بيمول
2	عود الكندي رباعي الأوتار	صول، ري، صول، دو
3	عود الفارابي خماسي الأوتار	سي بيمول، ري، صول، دو
4	عود ابن سينا خماسي الأوتار	لا، ري، صول، سي، مي
5	عود حالي خماسي الأوتار	صول، لا، ري، صول، دو

6	عود موسّع برباعية سداسي الأوتار	صول، لا، ري، صول، دو، فا
7	عود القباني تركي - مصري سباعي الأوتار	لا، ري، مي، لا، ري، صول، دو
8	عود رؤوف يكتا بك سداسي الأوتار	لا، ري، مي، لا، ري، صول
9	عود محيي الدين حيدر سداسي الأوتار	ري، لا، سي، مي، لا، ري
10	عود تانريكورور سداسي الأوتار	سي، فا دييز، سي، مي، لا، ري
11	عود جميل بشير سداسي الأوتار	سي، ري، مي، لا، ري، سي
12	عود منير بشير سداسي الأوتار	فا، دو، ري، سي، دو، فا

وما حصل على مستوى دوزان العود المشرقي مهم جدا، إذ إنه ينمّ عن فهم موسيقي عميق، وعن بحث دؤوب لتوسيع مدى العود صوتيا بانتقاله من عود رباعي الأوتار، إلى عود سباعي الأوتار، مرورا بتطور إضافات الوتر الخامس فالسادس فالسابع، وتغيير ضبط الأوتار لتحقيق هدف التوسعة الصوتيّة. وهذه المحاولات كانت فردية وجاءت ممهورة بأسماء أصحابها.

في الأمسية الموسيقية التي قدّم منير بشير نفسه فيها عازف عود منفردا في بيروت سنة 1972، عزف أمام جمهوره على عود صافح أسماعهم لأول مرة برنين مختلف عن صوت العود المرجع الذي يعرفونه. وكان منير قد أضاف وترا سادسا إلى عوده، ووسّع بذلك مدى العود الصوتي أكثر من الديوانين المعروفين صوتيا في أسماع الجمهور. وقد رفع دوزان عوده من ناحية الجواب الحاد بمقدار رباعية، واستبدل مشط الأوتار بمشط معدني مثبّت في قاعدة العود، محررا بذلك وجهه من كل ضغط ميكانيكي وصوتي. بهذا العود طلع منير بشير على جمهوره، فكانت الجِدّة الكلية بظهوره المنفرد بعوده، وبرنين عود لم تألفه الأسماع ولم تعهده ولم تتعوده. وكان الفتحُ العظيم.

والوتر السادس الذي أضيف إلى عود منير، بقصد توسيع مداه الصوتي، هو وتر غليظ جهير قرار، أخفض بخماسية من الوتر الذي يليه، وأخفض بديوانين كاملين من الوتر الأول الحاد جواب.

للوهلـة الأولى، يبدو عـدد الذين يعزفون العود في العالم العـربي كبيرا. ولكنها كثرة مسـطّحة، بمعنـى أنها كثرة من عازفـين غير محترفين ولا دارسـين، بعضهم لا تنقصهـم الموهبـة ولا البراعة في العزف، بـل ولا حتى التجديـد والإبهار في حدود يسمح بها التعلم الذاتي أو شبه الذاتي، ونعني به هنا التتلمذ لفترة قصيرة من الزمن عـلى عازف آخر، هو بـدوره هاوٍ. هذه الكثرة الغالبة نجدهـا في الأرياف أكثر مما نجدها في المدن، والسـبب في ذلك أن الريف ظل عندنا، على الأقل حتى «الآن»، في منأى عن التيارات الفنية العولمية، والتجاذبات الموسيقية التي جعلت من موسيقانا المغنّاة اليوم موسـيقى عالمية ناطقة بالعاميات العربية في غالبها الأعم السـائد. أما المدينة فكانت تحتضن عوّادين حضرا، هواة في معظمهم، يمارسـون العزف والغناء في الجلسات العائلية وحلقات الأصدقاء، ونعني هنا حلقات السميعة التي انتشرت في حاضرات العالم العربي كلّها. والتظاهرات الموسـيقية الاجتماعية هذه لم تؤسـس لظهور عوّاد منفرد يسـتأثر بالسـهرة أمام سـميعة تقاسـيم. كان لزاما على العوّاد إما أن يكون هو نفسـه العازف المغنـي، أو أن يصاحب مطربا: النجومية محفوظة دوما للمغني دون العوّاد. والتقاسـيم التي كانت تُسـمع في سهراتٍ كهذه كانت في غالبها الأعم تقاسـيم سريعة، تهيئ المغني والسـامع على حد سـواء لمزاج مقام ما سـيغنى. فكان العود يمهد مرتجلا، يرافق ويريح المغني من آنٍ إلى آخر، بارتجالاتٍ، خلال أدائه موال أو موشـح أو دور أو طقطوقة، أو يفصل بين عملين ليهيئ المغني والمتلقي معا لمقامٍ جديد ومزاج جديد لغناء جديد.

ظل تكريس العود نجما لسـهرة حبيـس مجموعات صغيرة مثقفة، مجموعات نخبوية لم تستطع يوما فرض أذواقها وميولها، ظهرت في حاضرات العالم العربي كلّه، ولا نعرف عنها سوى النزر اليسير مما نسمعه من أشخاص ارتادوا حلقاتها أو سمعوا عنها وتتبعوا أخبارها. وهو توجه ظل مقصورا لعقودٍ طويلة على المستشرقين الذين سـكنوا في بلاد العرب هنا وهناك، واحتضنوا نشـاطات فنية كهذه وشـجعوا عليها وكتبوا عنها وفيها[81].

كانت ارتجـالات العوادين الهـواة، الذين تأهلوا في غالبيتهـم تأهيلا عصاميا، محفوظـة منقولة عن عازفين معروفين، ليس فيها إبداعات شـخصية إلاّ فيما ندر. وكان الأنمـوذج المقلّـد بامتياز هو فريد الأطرش، الأوفر حظـا في الظهور الإعلامي:

سـينما، ومقابلات شـخصية تلفزيونية، وسـهرات عامة وخاصـة، كان يحرص فيها جميعها على أن يظهر متأبطا عوده. ولعل فريد الأطرش يكون أكثر المطربين العرب التصاقـا بالعـود إعلاميا، علـما أن محمد عبد الوهاب ورياض السـنباطي ومحمد القصبجـي وكارم محمود ومحمـد فوزي وغيرهم لم يكونوا أقـل التصاقا من فريد بالعود. بيد أن فريد اسـتطاع عن طريق أفلامه أن يظهر المطرب العواد في مشاهد محبّبة مؤثرة على المسارح وفي السهرات الخاصة[82].

لم يؤسّس العوّادون الهواة إذن لتقليد ارتجالي لضحالة تأهيلهم عموما ولضعف مخيلتهم اللحنية. ونحن هنا لا نعمم إذ إننا نعرف حالات سمعنا فيها عوادين هواة يأتون بالعجيب المذهل عزفا وارتجالا[83]. ولكن المناخ الاجتماعي لم يسـاعد هؤلاء أيضا على أن يتكرسـوا عازفين فقط، لأن الموسـيقى وحدها لا تكفي إن لم يصاحبها غناء، وأحيانا قصفٌ ولهوٌ.

ومازال الوضع في هذا على حالـه. فظهور العواد المنفرد بعوده وبجمهوره منذ خمسة عقود تقريبا، ظهر بعد تأسيس مدرسة عود بغداد التركية - العربية على يد الـتركي العثماني محيي الدين حيدر. وقد أثمر تعليم حيـدر ثمرا طيبا مازالت فروع أصولـه حتى يومنا هذا، لكن هذا الأسـلوب العزفي الرفيع ظـل محصورا، وإن كان انتشر أكثر مما كان عليه من قبل، عند النُخب من هواة الاسـتماع لتقاسـيم العود الراقي. إذ مازال التقسيم حتى يومنا هذا محصورا مقصورا على نخبٍ ذواقة متأثرة موسـيقيا وثقافيا بالغرب، عارفة معتادة على الاسـتماع لعازف منفردٍ بآلته يستأثر بأمسية، نخب ذواقة قادرة على تذوق النغم من دون كَلِمْ.

وللحضور المثقف المنصت المتلقي دورٌ في تطور التقسيم عند العازف، إذ إنه يشكل عنده حافزا على الإبهار وعلى إمتاع سامعيه وإطرابهم، وكلما لمس العازف من متلقيه تأثرا نفسـيا أبدع وأطرب. لكن الأمـر يختلف عندما يجلس العازف في استوديو مُسـجّلا، منفردا وحيدا في مكانٍ معزول سمعيا، حيث يكون الحافز هو الاسـتعداد النفسي الداخلي، مركّزا على اسـتلهامه وفنه وحده. في الأستوديو يتأبط العازف عوده وزاده خياله اللحني. المؤسف أن نقل الإبداع هذا لم يحصل كثيرا في استوديوهاتنا[84]، لكن أوروبا فتحت أبواب استوديوهاتها لكبار العازفين الشرقيين.

عمر نقشبندي

كان عازف العود الدمشـقي عمر نقشبندي (1910 - 1981) يضبط أوتار عوده السـداسي الأوتار على النحو التالي من القرار إلى الجواب: «فا قرار جهار كاه، صول يكاه، لا عشيران، ري دوكاه، صول نوى، دوكردان».. ويضبطه أحيانا: «صول، لا، ري، صول، دو». وعمر نقشـبندي يعدّ أنموذجا للمدرسة التقليدية الدمشقية في العزف على العود تسـمى بالمدرسة الشـامية[85]. وهناك من يرى أن العالم العربي الحديث بدأ موسـيقيا بمدرسة شـامية - سورية انتشرت جغرافيا في سـورية ولبنان والأردن وفلسطين ومصر ثم انتقلت إلى ليبيا وتونس[86].

قدم عمر نقشـبندي نفسـه على أنه عربي سوري دمشـقي، وكان يؤكد طوال حياته أن فنه عربي سـوري دمشـقي. عـلى الرغم من أن كنيته نقشـبندي تجعل امتداد عائلته الجغرافي الشرقي أبعد بكثير من الحدود التي وضع نفسـه فيها. كان عصامي التعليم، ولم يدرس الموسيقى في معهد موسيقي، ولم تكن المعاهد الموسيقية موجودة أصلا في زمانه. كان يلقب بأمير العود وبعميد الموسـيقيين السـوريين، ولم يكن وقتئذ أكبرهم سـنا. تعلم كتابة النوتة متأخرا، وفعلها لاجتياز مسـابقة العزف التي نظمتها الإذاعة السـورية. كان عزفه مقبولا عند السوريين وعند غير السوريين على السـواء. يحظى بإجماع عربي على أن أسـلوبه هو الأسـلوب التقليدي الجامع بامتيـاز. كان يعزف على عـود من صنع عائلة نحات الدمشـقية. وقد علّم زوجته العزف على العود أيضا. وظل أسـلوبه العزفي وفيا للمدرسـة التقليدية الموسـيقية الشامية القديمة[87].

كنا قد ذكرنا أن النقشبندي كان يضبط عوده بطريقتين مختلفتين صول، لا، ري، صول، دو، وفا، لا، ري، صول، دو. الطريقة الأولى هي الطريقة التقليدية الشـامية، والثانية أقل تقليدية من سابقتها[88].

ويمكننا أن نستنتج بعد الاستماع لتقاسيم عمر النقشبندي المسجلة ما يلي:

- تشـغل التقاسيم مسـاحة صوتية تغطي ديوانين كاملين، أي أنها تندرج ضمن إطار أدبيات النظريات الموسيقية الحديثة نسبيا، ذات الطابع التقليدي، والمعترف لها بهذه التقليدية الدمشـقية محليا وإقليميـا وعربيا عامة. ونعني بديوانين أنها تغطي مساحة 48 درجة موسيقية، مع تجاوز أحيانا في الحدين الأعظميين القرار والجواب.

- ظهر المقام عند النقشبندي استماعا في التسجيلات على شكل «مقام - سلم»، فإذا اعتبرنا مقام الراست تتابع جنسي راست مع نغمة فاصلة بينهما، فقد ظهر المقام «راست» عزفا عند النقشبندي على أنه سلم من دو راست إلى دو كردان، ويمتد إلى جنسي راست في الجواب ليغطي ديوانين كاملين في 4 أجناس راست مفعلة بـ 2+2 كلًا، أي ديوان سلم + ديوان سلم. ومقام الراست مقام رئيس في الموسيقى العربية وهو يقابل في أهميته سلم دو ماجور (الكبير) في الموسيقى الغربية[89]. وهو مقام أكاديمي[90] بامتياز ويلون عليه المشارقة كثيرا. أما مقام النهاوند، فيرى أغلبية الموسيقيين العرب أنه يتطابق وسلم دومينور الغربي. وهو مقام شائع الاستخدام اليوم في موسيقانا، بل كثير الاستخدام قياسا إلى المقامات الأخرى على رغم إجماع الموسيقيين على أنه مقام مجلوب مقترض من الغرب ولا يعد من ضمن المقامات التقليدية العربية.

التقليدية والتراث: الأمزجة القطرية

ظلت ثنائية التقليدية التراثية، والمعاصرة والحداثة، ثنائية حية على الصعيد الموسيقي العربي، وستبقى طويلا في تضاد وتناحر. لكننا نريد أن نسوق هنا ثنائية موسيقية جغرافية تضم دمشق وبغداد، إذ وصفت الأولى بأنها تقليدية في حين توصف الثانية بأنها الخروج عن التقليدية، ولعل ذلك بسبب قربها من إيران ومن تركيا في آن معا، وتنوعها العرقي الذي أدخل في موسيقاها أمزجة متعددة أخرجتها من دائرة الهيمنة الموسيقية المصرية ومعها الشامية. ساد اعتقاد وانتشر عند الموسيقيين والباحثين الموسيقيين العرب أن كل مقام لا يتضمن ربع صوت هو مقام مجلوب من تركيا بحكم التجاور الجغرافي كما هي الحال في سورية والعراق، أو بحكم التثاقف الموسيقي[91]. ومن هذه المقامات التي يعتقد أنها دخلت موسيقانا عن طريق تركيا: شد عربان على درجة يكاه، وحجازكار على درجة راست، وشهناز على درجة دوكاه.

العالم العربي الفسيح يتنوع مزاجه الموسيقي تنوعا جغرافيا وعرقيا. هنالك موسيقى عامة نوعا ما أطلق العرب عليها الموسيقى التراثية، كالموشح والقصيد غناء، والسماعي والتحميلة والتقسيم آليا موسيقيا. هذا من نظرة شاملة جامعة، لكن إن

نظرنا نظرة قطرية لوجدنا أن هناك عدة مزاجات موسيقية متعايشة في آن معا على مستوى القطر العربي الواحد. نجد أولا هذه الموسيقى العربية التراثية الجامعة، مضافا إليها اللون الغنائي المصري الذي ظهر في عصر النهضة الفنية بمصر، متمثلا في أصوات مصرية لها جماهيرية وانتشار عربي جامع: أم كلثوم، محمد عبدالوهاب، فريد الأطرش، وأسمهان...، وأصوات محلية قطرية لها صدى وانتشار يختص بها كل بلد على حدة، ولو أن بعض هذه الأصوات قد خرج من القطرية إلى العربية لتميزه (فيروز، وديع الصافي، صباح، أصالة، لطيفة،...)، ونضيف إلى هذه الجوامع العربية والقطرية فسيفساء نغمي ينطبق على الموسيقى الشعبية أو الفولكلورية، ألوانها وأمزجتها ألوان مناطق جغرافية مختلفة، صحراوية، بدوية، جبلية، ساحلية، بحرية، بعضها يستخدم لغة البلاد السائدة، وبعضها يستخدم لغات حية عرقية: الكردية، الآشورية، الأمازيغية... هذه الفسيفساء النغمية المتنوعة تعيش في كل بلد إلى جانب النمط الغنائي الموسيقي المتسود في البلاد. وتحتاج هذه الأنماط الميكروجغرافية والعرقية إلى دراسة معمقة متأنية تبدأ بجمع هذا الموروث الشعبي كله وتسجيله والبدء في تصنيفه ومن ثم تحليله ودرسه والحفاظ عليه. فكل تنوع ثراء وهو في حده الأدنى إبداع ثقافي لمجموعة من المجموعات البشرية التي تعيش في بيئة من البيئات الجغرافية المختلطة المتنوعة. المؤسف أن هذا التنوع الجغرافي العرقي مجهول أولا على المستوى القطري الواحد، ويكاد يكون مجهولا كليا على المستوى العربي العام. وكما أن اللهجات لسانيا تتنوع تنوع المناطق الجغرافية في العالم العربي، نجد أن الأمزجة الموسيقية تنحو منحاها. فهناك مثلا مزاج موسيقي شامي يجمع سورية ولبنان والأردن وفلسطين، ومزاج خليجي يضم الجزيرة العربية وهو يميل إلى المزاج اليماني، ومزاج عراقي، ومزاج مغاربي يجمع ليبيا وتونس والجزائر والمغرب، ومزاج مصري طغى عليها كلها وانتشر بفضل الإذاعة والسينما والأغنية، ومزاج يكاد يكون متفردا هو المزاج السوداني الأفريقي بتفرده بالسلم الخماسي الدارج المنتشر في أفريقيا. هذه طبعا رؤية فيها من التبسيط والتعميم ما فيها على رغم تقاسمها عناصر مشتركة جامعة. ونحن نذكرها هنا بقصد التمهيد لفكرة التنوع المزاجي النغمي[92] في العالم العربي وبقصد الترويج لفكرة الحفاظ عليها والبحث فيها.

لقد درج البحاثة الموسيقيون العراقيون على تصنيف المقامات بتراتبية متدرجة تقع في سبع مقامات نوردها على النحو التالي: راست، بياتي، سيكاه، حجاز، صبا، عجم عشيران، حسيني. وهم يعدونها المقامات السبعة الأساسية. وتُضاف إليها مقامات ثانوية مستخدمة في العراق تصل إلى ستين مقاما[93]. وأحد أهم عناصر شهرة جميل بشير كعازف عود في العراق هو عزفه للأعمال الفولكلورية العراقية بروحها النغمية الأصلية، لكنه مع ذلك يزخرفها عزفا زخرفة ذكية أنيقة لا تؤثر في روحها الأصلية. ولعل هذه الخاصية أن تكون درسا معمقا للراغبين في إعادة إحياء فولكلور بلادهم الموسيقي من دون العبث به وتحميله ما لا يحتمل. والدوزان الذي كان جميل بشير يضبط به عوده: ري، مي، لا، ري، صول، صول رفع الدوزان التقليدي بمقدار خماسية كاملة، وقد مكنه هذا الدوزان من توسيع المساحة الصوتية لعوده في الجواب ديوانا كاملا. وهو دوزان عواد مرتجل بارع العزف، وليس عوادا مرافقا لمغنٍ أو عوادا ضمن تخت أو فرقة موسعة. هو عود عواد منفرد بامتياز.

دوزان منير بشير

كان منير بشير يضبط أوتار عوده على النحو التالي: دو، ري، صول، دو، فا، فا. وكان من بين سائر العوادة العرب عموما، حريصا على اقتناء أعواد عالية الدقة صنعا وصوتا، ولم يكن يقنع بأنصاف الحلول في هذا أبدا، وهو في هذا قريب من العازف المنفرد الأوروبي الذي يدفع أثمانا باهظة في الآلة التي يعزف عليها. ويمكننا ملاحظة ذلك من تسجيلاته. ومن بين مشاريعه التطويرية في العود سعيه إلى صنع عود تينور وعود باص.

بقي منير بشير فترة طويلة يعيش بعيدا عن العراق في هنغاريا ولبنان، وكان في ذلك الوقت يعزف في أمسيات خاصة تجمع نخبة من السميعة من أصدقائه ومعارفه. وكان جمهوره النخبوي هذا من عراقيي المنفى ومن اللبنانيين. وقد تمكن عن طريق معارفه في لبنان من المشاركة في مهرجانات بعلبك الدولية في موسم 1972 - 1973 كعازف عود منفرد، مما كرس شهرته الفنية. كان يجلس على المسرح بهدوء ويتأمل طويلا قبل أن يبدأ بالعزف على عوده، وكان ينتظر أن يصغي جمهوره إليه إصغاء تاما، وكان حساسا جدا لأي ضجة تصدر عن القاعة إذ كان يتوقف عن

العزف مستجمعا أفكاره منطلقا من جديد. وكان طقسه الفني هذا غريبا جدا على الجمهور العربي الذي لم يعتد رؤية وسماع عازف عود بهذه الطريقة الأوروبية تماما التي فرضها منير بشير على نفسه وعلى جمهوره منذ بدايات ظهوره المسرحية. وكان في بداية عهده يجمع بين التركي العربي والعراقي، إذ كان يختار مقامات تركية يرتجل فيها مثل: شد عربان، وحجازكار، ويعزف ألحانا من الفولكلور العراقي[94].

لم يعرف أحد كيف كان منير بشير يضبط أوتار عوده قبل العام 1960. ونعتقد أنـه كان يضبط وتره الأول[95] القرار الجهير على نغمة الري، النغمة المفضلة الأثيرة عند أخيه جميل والتي ورثها عن كونه عازف كمان. ونحن نفترض هذا الدوزان عند منـير في تلـك المرحلة لأنه غالبا ما كان يعزف مع أخيه جميل. وفي العام 1971 كان منير مازال يعتمد تسـمية أوتار العود على طريقة معهد بغداد من دون اسـتخدام الأسـماء الأوروبية. والطريف أن جميل كان يطلق عـلى وتر عوده الثالث المزدوج المضبوط على نغمة لا اسـم دوكاه، وكان منير يطلق على وتر عوده الثالث المزدوج المضبوط على نغمة الصول دوكاه أيضا[96].

التعديـلات التي طـرأت على طريقـة دوزان عود منير بشـير، وهي تعديلات متلاحقة، لعل سـببها يعود إلى أن منير قد درس فترة من الزمن في هنغاريا، وخلال دراسـته هذه كان لزاما عليه تعلم العزف على البيانو، الآلة الرئيسـة الإلزامية التي يتعلمها كل متعلم موسيقى. وفضلا على رؤيته العالمية التي أصبحت عنده هاجسا أخرجـه من دائرة من حوله مـن أبناء جلدته من عازفي العـود المجلين في العراق، وعلى رأسـهم أخوه جميل نفسه، فضلا على أنه كان يعزف مع غيره من الموسيقيين في هنغاريـا، وكان عضـوا في رباعي، الأمر الـذي كان يتطلب منه ضبط أوتار عوده بطريقة تتناسب ومصاحبيه في العزف، وهي مقدمات تصلح كلها لتبرير رفع دوزان عوده برباعية قياسا إلى ما كان عليه العرف في دوزان العود. كان الدوزان على نغمة الدو هاجسـا عند منير بشـير لأن ذلك كان يمكنه، على حد تعبيره مرارا، من عزف ما يعزف في العالم كله من مقطوعات، وأن العود القديم، بسـبب عدم تطور صنعه وضبط أوتاره لمدة طويلة من الزمن، جعله قاصرا عن مجاراة موسيقات العالم[97].

نـدرك مما تقـدم أهمية دوزان العود في توسـيع مداه الموسـيقي، وما يتيحه هذا للعـازف المجلي، صاحب المخيلة اللحنية الثرية والأصابع الرهيفة المتدربة، من

ولوج عــوالم صوتية ما كان العود، بإمكاناته التقليديــة صنعا وضبطا وعدد أوتاره، بقــادر على الإتيان بها، والتعديلات التي جرت على ضبــط أوتار العود مهمة كلها، إذ تعكــس في كل تعديل وجهة نظر صاحبهــا المنظر، ووجهة نظر صاحبها العازف، وكلاهما يسعى إلى التطوير والتجويد في الصوت والأداء معا. ونحن نرى أن التطوير الصنعــي والصوتي الذي جرى مع آلة البيانــو منذ اختراعها حتى اليوم قد جرى مع آلــة العود، وإن بتجويد أقــل، من ناحية الصنع. لكن المســتقبل والبحث الدؤوب والجهود البحثية المخلصة قادرة على صنع أعواد تحل كثيرا من المشــكلات الصوتية والصنعية. قدم لنا الماضي نماذج أعواد مذهلة في صنعتها التقليدية، ويكفي أن نرى ونعزف على أعواد عائلة نحات الســورية لندرك هــذا. والتطورات التي حصلت في صنعــه نقلته من التقليدية إلى صيغة متطورة تتلمس طريقها لتحقق طموح عازفي العود في اســتخراج أصوات وإمكانات ما كانت للعود التقليدي. بقي أن نقول هنا إن الطريقــة التقليديــة في دوزان العود لم تنقرض، ولن تنقرض، إذ إن هناك عازفين مازالوا يفضلون الأســلوب القديم في العزف على العود، يجدون في الأعواد الجديدة رنينــا ما ألفوه، يعتبرونــه رنينا معدنيا أقرب إلى الغيتار منــه إلى العود. صحيح أن الأســلوب العزفي القديم في تضاؤل وتراجع، قياسا إلى الأسلوب الجديد تركي الهوى، لكن ستبقى المدرسة التقليدية تؤهل عوادة يعزفون على الطريقة الشامية والمصرية والمغاربية القديمة.

إن التعديلات[98] التي أدخلها منير بشير على عوده نسبتها الصحافة اللبنانية في العام 1972 له شخصيا، ولكنها ليست له كما بينا. لكن هناك تعديلا ينسب بالفعل إليه ولم تتنبه له الصحافة، وهو اســتبدال مشــط العود بفرس، وربط الأوتار بمشد خلف القاعدة من جهة القصعة. وهو تعديل مهم طلبه منير بشير من صانع عوده محمــد فاضل، ولم يكن هذا التعديل الصنعي المهــم في أعواد محمد فاضل، كما لم يكــن هذا التعديل الصنعي المهــم في عود أخيه جميل، ولا في عود معلمه الشريف محيي الدين حيدر[99].

وإذا ما دققنا النظر في هذا التعديل الذي ننسبه إلى منير بشير نجده في ذاته غير جديد أيضا، إذ هو موجود على هذا النحو تماما في الطنبور الخراســاني، وفي الطنبور البغــدادي، وفي العود اليــماني (القنبوس أو الطربي)، ولعل منير أن يكون اســتلهم

التعديـل الذي أدخله على عوده من الطنبورين المذكورين. وتسـمى نقطة تثبيت الأوتـار تحت القاعدة من جهة الصدر بالزبيبـة. وقد وصف الفارابي وصفي الدين الأرمـوي الطنبورين المذكورين، ووردت في وصفهما طريقة تثبيت الأوتار هذه[100]. إذن لا جديد في نهاية المطاف وإنما هناك عملية اسـتلهام ومحاكاة. وقد استلهمت آلات وتريـة شرقية أخرى طريقة تثبيت الأوتار بهـذه الطريقة نذكرها هنا: البزق السوري اللبناني، والطنبور التركي، والطنبور الكردي، والطنبور التركماني[101]. وتحسب لمنير بشير فكرة تطبيق هذا التثبيت على آلة العود بمساعدة الصانع محمد فاضل.

الوتر السـادس، القرار الجهير، الذي أضافه منير بشـير إلى عوده جعله بدوزان «فـا1»، وهو الدوزان الذي اعتمده مشـاقة في عوده سـباعي الأوتار، وهذا يثبت أيضـا أن المحاولات تعددت مصادرها وكان فيها تلاقح أفـكار وأحيانا تلاقي أفكار. كان الوتر السـادس هذا يوضع أحيانا تحـت الوتر الخامس المزدوج بدوزان «فا3»، يستفيد منه العازف ظهيرا جهيرا في أثناء أدائه التقاسيم، أو يستخدمه فرداش (رش) في أثناء ارتجالاته، بدلا من الوتر الأول الجهير الذي كان يضبط على علامة «صول 1». ففي الطريقة التي أسـلفناها يتموضع الوتران الخامس وتحته السـادس مضبوطين تباعا على نغمة «فا1» و«فا3»، ولم تكن طريقة التموضع هذه للوتر السـادس، ولا طريقـة دوزانه، حكرا على عازف بعينـه، وإنما هي طريقة لجأ إليها أكثر من عازف من العازفين المجلين. والوتر السادس المتموضع تحت الوتر الخامس، بدوزان أخفض بخماسـية عن الوتر الخامس، يوسـع بلا شك من مسـاحة العود الصوتية، مقارنة بمساحة العود خماسي الأوتار صوتيا.

ومـا نريد أن نخلص إليه هنا أن ما جعلته الصحافة اللبنانية «مأثر وإبداعات» لمنير بشـير في حفل بـيروت الأول في العـام 1972 [102] في دار الفن، نابع من جهل بتاريخ الموسـيقى العربية، وتاريخ تطور صنـع ودوزان آلة العود، وإغفال للبحوث النظرية العديدة التي رافقت تطور العود صناعة وعزفا.

مقاييس العود الدمشقي

- طول الوتر من أنف العود حتى المشط: 600 مم.
- طول الزند من أنف العود حتى نقطة تثبيته على قصعة العود: 200 مم.
- طول مشط العود الذي تثبت عليه الأوتار: 65 مم.
- طول وجه العود 480 مم.
- عرض وجه العود 360 مم.
- طول الجزء المستوي من نهاية القصعة 115 مم.

مقاييس العود العراقي

- المسافة بين أنف العود وقاعدته 715 مم.
- طول الوتر 615 مم.
- طول وجه العود 510 مم.
- طول زنده 205 مم.
- المسافة ما بين المشط الذي تثبت عليه الأوتار وقاعدة العود 100مم.
- طول المشط 120 مم.
- عرض الوجه 410 مم.

التعديلات التي أدخلها عازف العود العراقي منير بشير على عوده

- طول الوتر 590 مم.
- طول الزند 195 مم.
- المسافة بين المشط والقاعدة 93 مم.
- مسافة المشط 150 مم.
- عرض الأنف 40 مم.
- عرض الزند عند مقدم الوجه 55 مم.
- عرض الوجه 360 مم.
- عمق القصعة 170 مم.

مقارنــة بين مقاييس العــود العراقي وعــود عازف العود العراقي منير بشــير (محسوبة بالميلليمتر)

	العود العراقي البغدادي	عود منير بشير
طول الوتر	615	590
طول الزند	205	195
المسافة بين المشط وقاعدة العود	100	93
مسافة المشط	120	150
عرض الأنف		40
عرض الزند عند الوجه		55
عرض الوجه	410	360
عمق القصعة		170

مقارنة بين مقاييس العود الدمشــقي (عود عمر نقشــبندي - عود زكي محمد) ومقاييس عود منير بشير بالتعديلات التي أدخلها عليه (محسوبة بالميلليمتر)

	عود عمر نقشبندي	عود منير بشير
طول الوتر	600	590
طول الزند	200	195
المسافة بين المشط وقاعدة العود	80	93
طول المشط	120	150
عرض الزند عند الأنف	35	40
عرض الزند عند التحامه بالوجه	50	55
عرض الوجه	350	360
عمق القصعة	190	170

ملاحظات حول الفروقات بين عود عمر النقشبندي الدمشقي وعود منير بشير العراقي بتعديلاته

قصّر منير بشير طول وتر عوده مسافة 10 مم عن طول وتر عود عمر النقشبندي، كما قصرّ مسـافة زَنَده بمقدار 5 مم، وجعل المسـافة بين المشط وقاعدة العود أطول بمقدار 13 مم، كما أطال المشـط بمقدار 30 مم، وعرّض أنف العود بمقدار 5 مم عن عـود النقشـبندي، كما جعل عرض الزَنـد عند التحامه بوجه العـود أعرض من عود النقشـبندي بـ 5 مم، وعرّض وجـه عوده 10 مم، في حين قلّـص عمق قصعة عوده بمقدار 20 مم عن عود النقشـبندي. وهي كلها تعديلات أدخلها منير بشير عن خبرة ودراية تتصل بالصوت الذي أراد اسـتنطاق عوده به، وبالإمكانات التكنيكية العزفية التي يسهلها له تقصير طول الزند وتعريضه عند أنفه وعند التحامه بوجه العود. كما سهّل على نفسه حمل عوده واحتضانه وتملّكه بين يديه بخفض عمق القصعة بمقدار 20 مم. ولعل السبب يكون بدانته من ناحية البطن.

ما للتعديلات وما عليها

لقـد حلـت التعديلات التي أُدخلت عـلى العود صناعة بعض المشـكلات التي كانت فيه: فمثلا، اسـتبدال مشط تثبيت الأوتار بفرس، وجعل نقطة التثبيت خلف القاعـدة، خفّضت الضغط على وجه العود، وجعلته حرا مُرجّعا لصدى ضرب الأوتار بالريشـة، وقللّت من تأذي وجه العود الذي كان يظهر عند موضع المشـط بسبب الشـدّ الحاصل عليه. وما نعيبه عـلى التعديلات الصنعية إهمالها الشـكل الجمالي الأنيـق الرهيـف للعـود الـذي كان معروفا عليه، إذ مـا عاد العـازف يأبه لوجود القمرة العاجية أو العظمية أو الخشـبية المحفورة المزخرفـة، وفضّل عدم وجودها بالمطلـق ليجعل صوت العود أوضح. كما غابت الزخارف الجميلة المطعّمة بالصدف والأخشـاب المتدرجة في ألوانها عن صدر العود وزنده ومفاتيحه المطعمة عند رأسها بالعاج أو الصدف أو العظم.

المشـكلة أن العـود «المعدّل»، إن جاز لنا التعبير هنا، ما عاد يسـتهوي سـمعيا المسـتمع العربي العادي، إذ يجـد أن رنينه وصوته مختلف عما ألفته أسـماعه، وأن أسـلوب العزف عليه لم يعد بالشـكل الذي اعتادته الأذن العربية العامة، فكان رأي

العامة في هذا العود، وما يصدر عنه، أنه غير عربي صوتا وأسلوبا. ومازال الأسلوب العزفي الجديد، الذي ابتدعته مدرسة عود بغداد، حتى اليوم أسلوبا نخبويا تتوسع دائرته، لكنه لم يلقَ صدى عند العامة بعد، ولعلّه لن يحظى باهتمامهم واعترافهم لمدة طويلة من الزمن.

خصوصية العود

أن يكون العود في قلب الحدث الموسيقي العربي تلك مسألة لا جدال فيها على المستويين النظري والعملي. إذ إننا لا نستطيع الخوض في هوية هذه الموسيقى من دون أن يكون لنا فيها مرجع أساس هو العود، ومرجع أساس فيه هو مواضع العفق على زَنده، لاستخراج النغمات منه من غير النغمات المطلقة التي تصدرها أوتاره إذا ما ضُربت بالريشة. جدل كثير أُثير ويُثار حول المسافة الثالثة الحيادية المسمّاة وسطى زلزل، والتي ترتبط بها مسافات السيكاه والعَوج والعراق. ولهذه المواضع النغمية صلة لا يمكن فصلها عن تاريخ آلة العود نفسها التي كانت على الدوام الآلة المرجع في البحوث النظرية الموسيقية عند العرب.

صحيح أننا قارنّا بين العود والبيانو من حيث المكانة المرجعية النظرية في الموسيقتَين الشرقية - العربية والغربية، بيد أن هناك فرقا بيّنا زمنيا بينهما. فالعود ظل الآلة المرجع قرابة ثلاثة عشر قرنا ونيّف من الزمان، في حين أن البيانو لا يغطي سوى قرنيَن من الزمان، بحكم أسبقية الأول في الظهور تاريخيا، وحداثة الثاني النسبية في الظهور، فضلا عن أن ظهور البيانو لم يغيّر عمليا شيئا في النظرية الموسيقية الأوروبية، إذ كانت قد ترسّخت وتجذّرت ونضجت قبل مقدمه بكثير، في حين أن العود ظهر قبل النظرية الموسيقية العربية أو الشرقية عموما، شهد ولادتها وتطورها ومن ثم ترسّخها على أيدي كبار منظّريها.

يروي التاريخ أن المغولي هولاكو، الذي اجتاح بغداد ودمرها وذبح أهلها سنة 1258م، عفا عن صفي الدين الأرموي المنظّر الموسيقي مع من عفا عنهم من الشعراء والموسيقيين، لإحياء سهراته الملاح. لكن العرب دُرجوا على اعتبار، تاريخ سقوط بغداد، نهاية عصر الموسيقى الذهبي. تأقلمت بغداد بعد سقوطها وزوال نعمتها وألقها وسلطانها مع فاتحيها الجدد، ولم يعد العود ولا القانون سيّدا، بل حلّ محلها

الطنبور التركي والسنطور الفارسي. ولعل المقام العراقي أن يكون قد ظهر بعد تلك الفترة في مدن العراق، حيث بدأ العراقيون يغنون غزلا تركيا عربيا فارسيا على نماذج محددة مقيّسة[103]. ويسمى مغني المقام العراقي «مقامجي» أو «قارئ»، وهو يُظهر في غنائه براعته الصوتية والارتجالية، يصاحبه رباعي يسمى «جالغي» أو «جوق» مؤلف من سنطور، وجوزة، وطبلة، ودُفّ، ونقّارات. ويكون الغناء بالفصحى أو بالعامية، موشى بتعابير تركية من قبيل «أمان»، أو فارسية من قبيل «يار - دوست».

في تقسيم العود الشرقي لا بد من الوقوف عند مسألة المكان. فالارتجال الذي يحدث في إطار زماني - مكاني ما لعواد بعينه يمكن أن يتغير مزاجه بتغير هذه الثنائية: الزمان - المكان (الزمكان). فارتجال العواد نهارا قد يكون مختلفا عن ارتجاله ليلا، وأن يكون وحيدا يختلف عن كونه في رفقة، فالعامل النفسي مهم جدا للدخول في الحالة الإبداعية. ولا شك في أن هذه العناصر مهمة أيضا للعازف الأوروبي مع بعض الاختلاف، إذ إن عازف البيانو مثلا يعزف أمام جمهوره عملا مكتوبا، في حين أن العواد يعزف أمام جمهوره إبداعا تأليفيا تمليه اللحظة. وجنسية عازف البيانو لا تهم إن كان يعزف عملا لبيتهوفن الألماني، أو شوستاكوفيتش الروسي، أو شوبان البولوني، ولن يعزف عازف بيانو فرنسي ديبوسي أفضل من أسترالي. لكن عازف العود المرتجل تظهر شخصيته العرقية ثقافيا في ارتجاله، ولو حاول أن تكون الخطوط العريضة الانتقالية المقامية مندرجة ضمن التقاليد الشرقية العزفية. فسرعان ما سنلاحظ ما إذا كان العواد المرتجل شاميا أو مصريا أو عراقيا أو تونسيا، ونادرا ما تختفي هذه الملامح الجغرافية من الموسيقى الارتجالية.

إن تقسيم العوّاد في شكله البسيط يمكن أن يقتصر على مقام واحد من أوله إلى آخره، وعلى جمل لا يتطلب عزفها براعة ولا صعوبة تُذكر، وهو التقسيم الذي نسمعه في الأوساط البدوية أو الريفية مع عازفين تعلموا تعليما عصاميا سمعيا، ولم يتأثروا بالحداثة العزفية ممارسة أو سمعا. أما التقسيم الحضري، ومن بعده الحديث، فهو يعتمد على التنوع المقامي، وعلى البراعة في العزف، وعلى الفرادة في المخيلة اللحنية التي تبتدع آنيا جملا موسيقية مقامية ترقى إلى مستوى التأليف الموسيقي، وهو فن وقتي عارض يتلاشى بزوال اللحظة. التسجيل وحده هو الذي حفظ لنا هذه اللحظات الإبداعية. إن التقسيم الإبداعي لا يستند إلى المعروف المسموع المكرور

المقولب، بل إلى روح اللحظة ووحيها: فعلٌ فكريٌ ثقافيٌ موسيقيٌ فنيٌ نفسيٌ اجتماعيٌ في آنٍ معا. إذ يظهر التقسيم من الناحية الموسيقية فعلا إبداعيا بامتياز، يبدأه العازف بمقـام أو جنس مبدئي قاعدي هو المقام المبدأ، أو الجنس المبدأ، وهي الخلية اللحنية المزاجية الأولى التي تصافح أسـماع المتلقي، ثم ينتقل من جنس إلى جنس آخر ملوّنا متنقلا من القرار إلى الجواب مرورا بالوسط، متوقفا من حين إلى آخر على مركز، هي نغمات اتكاء مؤقت محدود زمنيا لينطلق منها إلى جمل إبداعية مقامية جديدة. وقد يبدو التقسـيم المسـمى ارتجالا أيضا على أنه إبداعٌ حرٌ مطلقٌ. لكن هذا كله يجري تحت مظلة الذوق الجمعي، إذ إن الانتقالات المقامية محكومة بحسـن الانتقال من جنس إلى جنس ضمن العائلة المقامية التي انطلق العواد منها في جولته الارتجالية.

خاتمة

في الماضي القريب، كان العود صدى للصوت البشري، مرآة موسيقية له، يتتبع العازف ما تجود به قريحة المغني، يصاحبه، يريحه بين فسحات ارتجالاته، يمهد له غناءه ويسهّل له انتقالاته المقامية، يتكئ عليه المطرب المرتجل نغميا كي لا يتوه عن الطبقة التي يغني عليها. والمصاحبة هذه تكون ذاتية إذا كان المطرب يصاحب غناءه بعوده. وفي الوقت الذي يشتكي فيه عازفو الهند من تخصيصهم نصف ساعة لارتجالاتهم، يجد العازف العربي نفسه تائها في بحر خمس دقائق يجدها طويلة لا تنتهي. والموضوع هنا يتصل بتقاليد الاستماع عند الشعوب وبمفهوم الارتجال، إذ إنه مفهوم متطور عميق عند الهنود، اعتادوا عليه في سماع الراجا(*)، بينما يجد العرب أن التقسيم استهلال وفاصل عارض.

(*) الراجا (Raga): كلمة سنسكريتية تعني التلوين أو الصبغ. والراجا من فنون الموسيقى الهندية، ويمكن أن تعرف باعتبارها إطارا نغميا للتكوين الموسيقي والارتجال. [المحررة].

بعد رحيل المعلم التركي العثماني محيي الدين حيدر عن العراق عائدا إلى إسطنبول سنة 1948، تابع جميل بشير مسيرة معلمه، لكنه لم يذهب أبعد من بيروت، وظل في العراق حتى وفاته سنة 1977، واكتفى بشهرته في بغداد وبيروت، وكانت شهرة محدودة بأوساط العارفين الذواقين. ولكن ما مكن مدرسة عود بغداد من الاستمرارية هو منير بشير ورفاقه، ومن تتلمذ على الجيل الأول منهم، ومازال هذا النسغ يجري حتى اليوم على يد الجيل الثالث من أبناء هذه المدرسة. عوّادة أخرجوا العود من المقاهي والملاهي إلى المسارح الراقية فنا واستماعا[1].

لقد استطاع منير بشير الجلوس طويلا مرتجلا على عوده أمام جمهور كبير، وتمكّن من صنعته هذه بحسه الدرامي وتعبيره القوي. لقد أعطى أمسياته طابعا صوفيا بفواصل الصمت التي كان يعتمدها في أثناء عزفه، وقد ظهر هذا عنده منذ أولى حفلاته التي أحياها منفردا في بيروت سنة 1973. ولم يكن طقس الاستماع إلى عواد على هذا النحو مألوفا، بل استحدثه منير بشير وكرّسه بمواظبته واجتهاده[2].

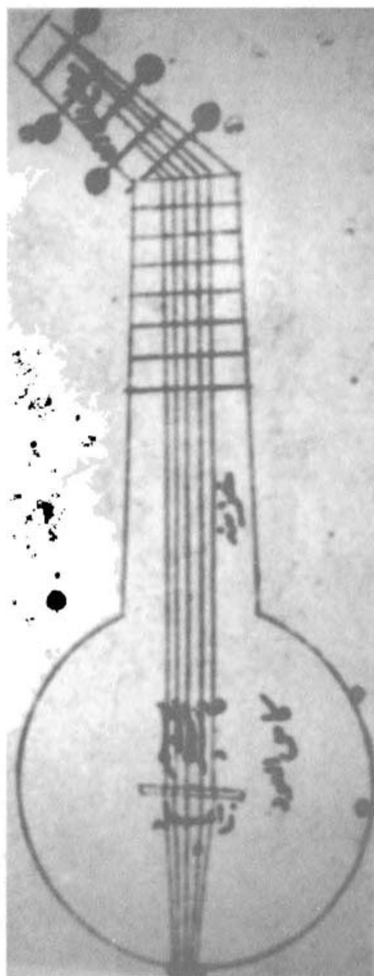
يمكننا النظر إلى مسألة العواد المنفرد التي تناولناها في هذا الكتاب من زوايا ثلاث أولاها: زاوية العوّاد العربي والمستمع العربي، ومفهوم التقسيم الممهد للغناء المصاحب له المتداخل معه ضمن صلب العمل المغنى، ارتجالا كان أو ضمن القوالب المعروفة في الغناء العربي: (دور، قصيدة، موال، طقطوقة، أهزوجة شعبية..)، وهي مصاحبة لم تخرج كثيرا عن سياقها المعروف إلا في العقود القليلة الماضية، إذ تراجع دور العود أصلا في تشكيلات الفرق الموسيقية. ثانيها: ظهور العود آلة مرجع حامل لثقافة أمة في الحوار الموسيقي الثقافي العربي - الأوروبي، وهو الحوار الذي أعاد الاعتبار إلى العود العربي وإلى العواد. ثالثها: ظاهرة مدرسة بغداد في العزف على العود التي أسسها الشريف محيي الدين حيدر وأهلت عازفين أعادوا العود إلى مكان الصدارة الذي يستحقه في موسيقانا، وإن ظلت حركة ثقافية فنية نخبوية. والمسألة الأولى التي طرحناها هنا، مسألة العواد العربي والمستمع العربي، لم تتطور كثيرا عما كانت عليه منذ السبعينيات، إذ ظلت علاقة نخبوية بمستمع نخبوي، والرواج الظاهر عما كان عليه الوضع منذ أربعة عقود أسهم فيه الترويج الإعلامي الذي دفع جمهورا، خارج الإطار النخبوي، وبفعل الفضول، إلى الانضمام إلى هذا الحراك الفني، بعضهم وقع في فخ المتعة الفنية، وبعضهم الآخر أشبع فضوله واكتفى.

تبقى فكرة الموسـيقى الأصيلة في الأذهان مسـألة تاريخيـة يمكن التعريج عليها من آنٍ إلى آخر، فالغلبة في اليومي المعيش هي للموسيقى الدارجة الرائجة. ولا يبدو أن القضية تشـغل بال العامة، ولا حتى المشتغل بالشأن الثقافي الفني، وهم يعزونها جميعهـا إلى أذواق العـصر وروحه وسرعته، كأن هذا كله قـد منع الجمهور الذواق الأوروبي من عزف وسماع السيمفونيات والكونشيرتات والسوناتات والأوبرات، وعمر بعضها يفوق بكثير ما يبعدنا زمنيا عن الدور غنائيا، وعن السماعي موسيقيا.

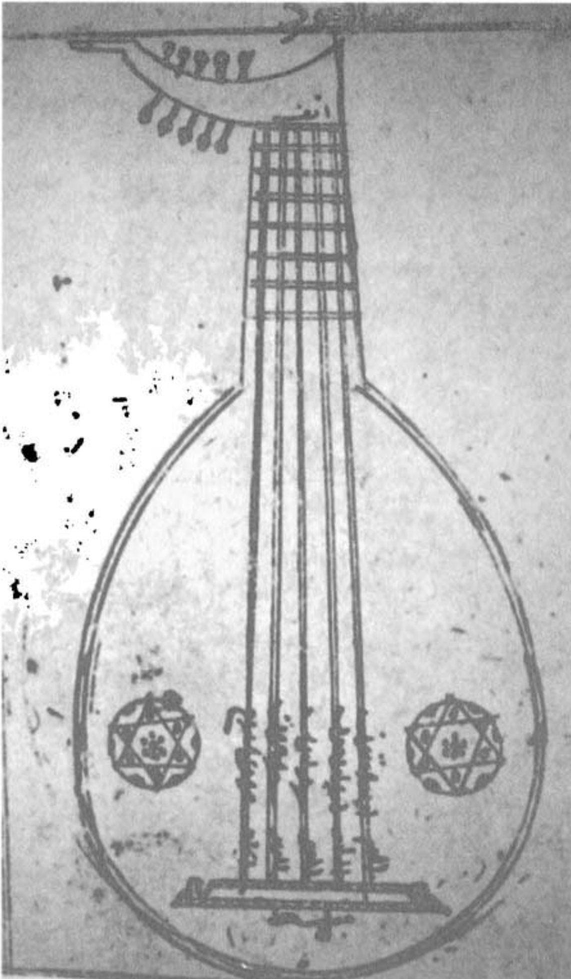
إن ما كرس القطيعة مع الماضي الموسـيقي هو مشـكلة طبـع الأعمال ونشرها، مع حسـن تقديمها للجمهور تمهيدا لحسن تذوقها. إذ بقيت مسألة طبع التسجيلات حتـى يومنا هذا، وفي كثير من البلـدان العربية، رهنا بالتجارة التسـويقية الربحية التي تعتمد القرصنة وسوء التنفيذ ورداءة الطبع وسوء تقديم المادة السمعية شكلا ومضمونا. وفضلا عن ضعف انتشـارها محليا فهي تكاد تكون غائبة كليا في الأسواق الموسيقية العالمية.

المسألة ثقافية بحتة، فلنبحث عن حلولها من هذا الباب وحده. فإذا لم يبدأ حل هذه المسألة من درس الموسيقى في المدرسة، وفي مرحلة التعليم الأساسي، فلن تتأسس ذائقة موسيقية عربية أصيلة تصل ما انقطع بيننا وبين تراثنا الموسيقي عموما.

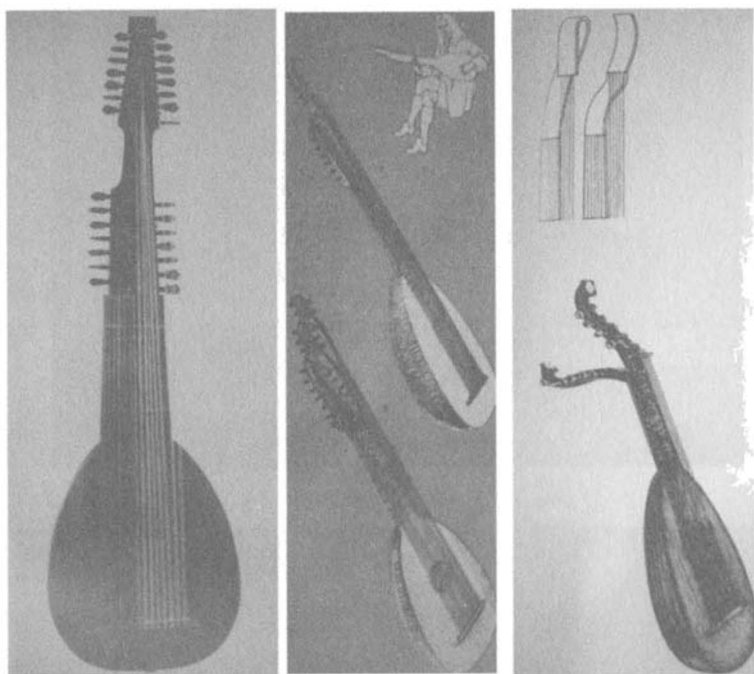
ملحق الصور



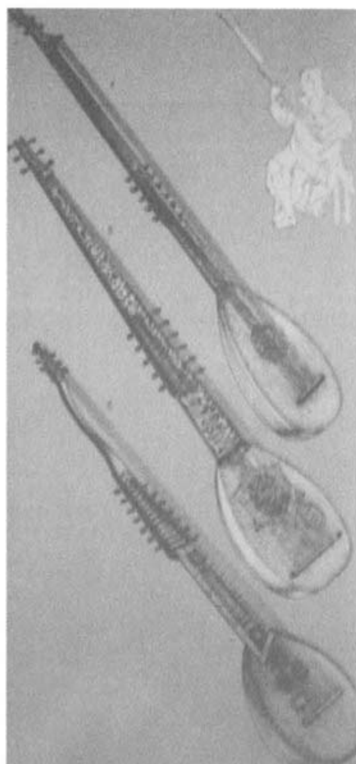
آلة العود في مخطوط «كشــف الهموم والكــرب في شرح آلات الطرب»، مجهول المؤلف، موجود في إسطنبول تحت رقم 3465، ويعود إلى القرن الخامس عشر.

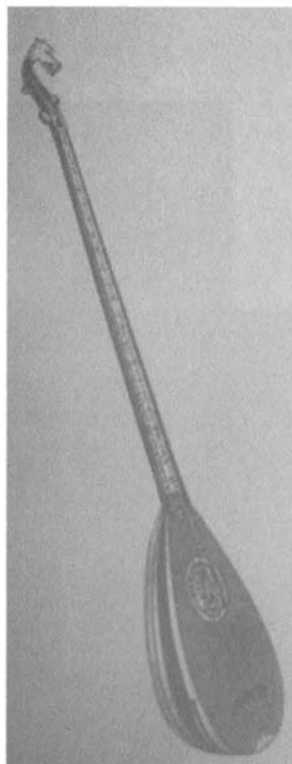


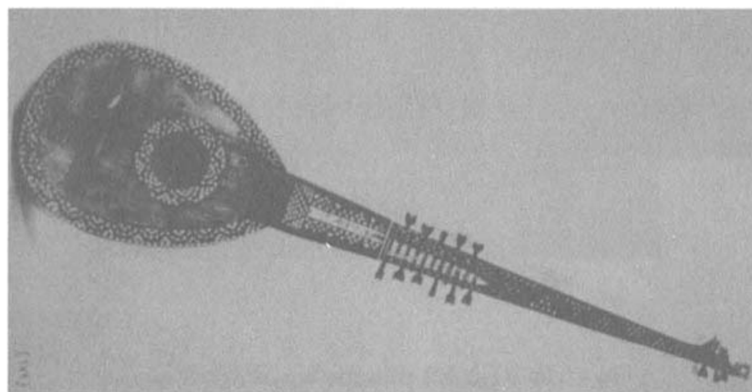
العود الكامل في «كتاب الأدوار» لصفي الدين الأرموي، البغدادي يعود إلى سنة 1334 م.



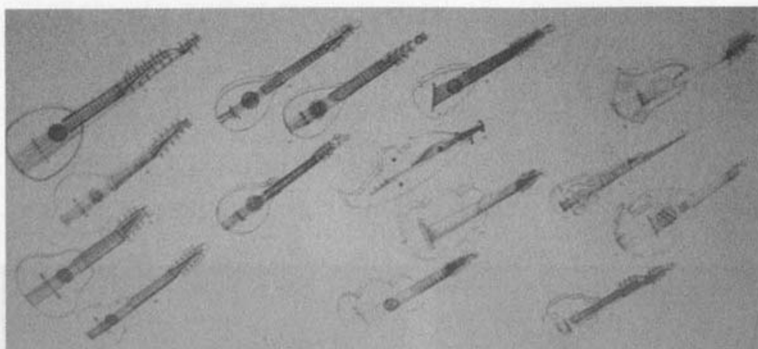
آلة التيُوربا theorba (الآرشي لوت):
ظهرت في إيطاليا في الثلث الأخير من القرن السادس عشر.

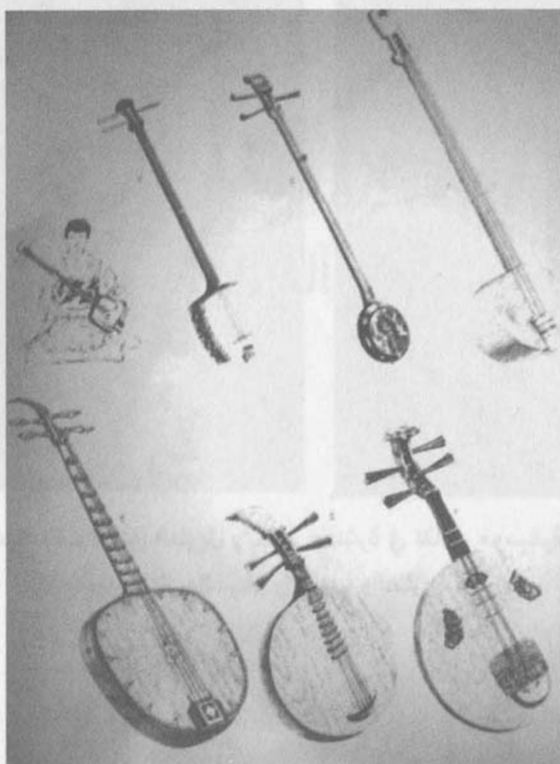




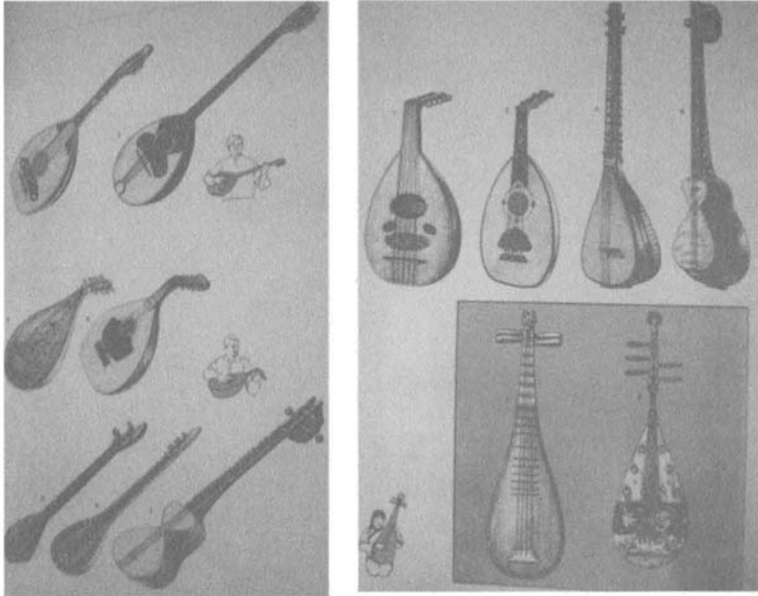


آلة الكيتاروني (chitarone): ظهرت في إيطاليا نحو العام 1570م.





طائفة واسعة من الآلات الوترية التي تفرعت عن آلة العود.
نذكر منها المانــدول mandole أو الماندور mandore والماندولينا mandoline والسيستر cistre والباندورية bandurria.



بعض الأعواد ذات العنق الطويل والقصير منتشرة في تقاليد موسيقية متنوعة: كالطنبور والتار والسيتار والربّوب والسارود وغيرها.

بعض المراجع المهمة
في آلة العود

- إبراهيـم محمد، آمال: «**صناعة آلة العود في بغداد منذ انبثاق الحكم الوطني في العراق**»، بغداد - المركز الدولي لدراسة الموسيقى التقليدية.

- ابن خرداذبة: «**موجز في اللهو والملاهي**»، القاهرة، 1985.

- ابـن الدرّاج السـبتي، أبـو عبدالله: «**كتاب الإمتاع والانتفاع بمسـألة سـماع السماع**»، تح. محمد بن شقرون، الرباط - ط. الأندلس، 1982، 200 ص.

- ابن زيلة، الحسـين: «**كتاب الكافي في الموسـيقى**»، تح. زكريا يوسف، القاهرة - دار القلم، 1964.

- ابن سناء الملك، هبة الله: «**دار الطراز في عمل الموشحات**»، تح، جودت الركابي، دمشق 1949.

- ابن سينا، علي: «**جواهر علم الموسيقى**» من «**كتاب الشفاء**» (المقالة السادسة/ الفصل الثاني)، تح. زكريا يوسف القاهرة - مط. الأميرية، 1956.

- ابن سـينا، علي: «**رسالة في الموسـيقى**» من «**كتاب النجاة**»، تح. جرجيس فتح الله، بيروت 1955.

- ابـن الطحـان، أبو الحسـن محمد: «**حاوي الفنون وسـلوة المحـزون**» (مخ. دار الكتـب - القاهـرة/ فنون جميلـة، رقم 539)؛ ت زكريا يوسـف، المجمع العربي للموسيقى، بغداد 1976. طبع بالتصوير/ منشورات معهد العلوم العربية والإسلامية (سلسلة ج المجلد 52)، فرانكفورت، 1990، 9 - 109 ص.

- ابـن عبد ربـه، أحمد: «**العقد الفريـد**»، ط. جديدة (7 أجـزاء)، بيروت - دار الكتاب العربي، 1953 - 1965 (كتاب الياقوتة الثانية).

- ابن المنجم، يحيى: «**رسالة في الموسيقى**»، تح. زكريا يوسف، القاهر، 1964؛ تح. يوسف شوقي، القاهرة، 1972.

- ابـن النديم، أبو الفـرج محمد... الوراق: «**كتاب الفهرسـت**»، تح. رضا تجدد، طهران، 1971 (الفن الثالث من المقالة الثالثة؛ الفن الأول والثاني من المقالة السابعة).

- الخوارزمي: «**مفاتيح العلوم**»، القاهرة - دار النهضة العربية، 1978، 205 ص.

- إخـوان الصفا: «الموسـيقى» (الرسـالة الخامسـة من القسـم الرياضي) ضمن «**رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء**»، ج 2، بيروت 1957، ص. 183 - 240.

- الأشـهب، محمـد: «**دروس في تعليم المقامات العربية عـلى آلة العود**»، الدار

البيضاء - المدرسة الوطنية للموسيقى، 1976، 76 ص.

- الأصفهـاني، أبو الفرج: «**كتاب الأغاني**»، ط. ســاسي - القاهرة 1905، ط. بيروت 1970 (عن ط. بولاق الأصلية - القاهرة 1888) (21 جزءاً).

- بشير، جميل: «**العود وطريقة تدريسه**»، جزآن، بغداد - وزارة المعارف، 1961، 140 ص؛ إعداد حبيب ظاهر العباس، بغداد - دائرة الفنون الموسيقية/ وزارة الثقافة والإعلام، الجزء الأول، 1987، 84 ص؛ الجزء الثاني، 1990، 74 ص.

- البياتي، طارق حميد: «**المرشــد لصناعة آلة العود**»، وزارة الثقافة/ دائرة الفنون الموسيقية (سلسلة الكتب الموسيقية)، بغداد - مطبعة البراق، 2003 - 252 ص.

- تيمور باشـا، أحمد: «**الموسـيقى والغنـاء عند العرب**»، لجنـة نشر المؤلفات التيمورية، القاهرة، 1963.

- الجبقجي، عبدالرحمن: «**تعليم العود**» (دون معلّم وبواسطة الأشرطة المسجّلة) ط. 1، دار التراث الموسـيقي العربي - حلب 1976، 255 ص (ط. 2، 1982، 192 ص) + 4 أشرطة كاسيت.

- الحفنـي، محمود أحمـد: «**علم الآلات الموسـيقية**»، الهيئـة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

- ذاكر، محمد: «**تحفة الموعود بتعليم العود**»، القاهرة - مطبعة اللواء، 1903.

- الرشيد، صبحي أنور: «**تاريخ العود**»، منشورات دار علاء الدين - دمشق.

- الرشـيد، صبحي أنور: «**تاريخ الآلات الموسـيقية في العراق القديم**»، بيروت - المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، 1970، 370 ص.

- روحانا، شربل: «**العود**» (منهج حديث)، سلسـلة المناهج الموسيقية الحديثة - رقم 1، بيروت، الكونسرفتوار الوطني/ كلية الموسيقى في جامعة الروح القدس، 1995، 134 ص.

- زرهـون، عبدالرحيم: «**الطريقـة العلمية والعملية في دراسـة العود**» (الجزء الأول)، مطبعة دوسيلفا - الدار البيضاء، 1995.

- شوقي، أحمد سـلمان: «**الطريقة الحديثة في تعليم آلة العود**»، الدار البيضاء، دار العلم، د. ت، 160 ص.

- صفـي الدين: «**كتـاب الأدوار**»، نـشرة مصورة، تقديم حسـين علي محفوظ،

بغداد - مديرية الفنون والطباعة، 1961. وشرح الحاج هاشــم محمد الرجب، بغداد، منشــورات وزارة الثقافة والإعلام/ سلســلة «كتب التراث» (192)، دار الرشيد للنشر، 1980، 175 ص.

- صفي الدين: **«الرســالة الشرفية في النسب التأليفية»**، تح. وشرح الحاج هاشم محمــد الرجب، بغــداد، منشــورات وزارة الثقافة والإعلام/ سلســلة «كتب التراث» (119)، دار الرشيد للنشر، 1982، 248 ص.

- الصيداوي الدمشــقي، شــمس الدين: **«الإنعام في معرفة الأنغــام»** (مخ. رقم 2480، المكتبة الوطنية - باريس، 294 بيت).

- الطوسي، نصير الدين: **«رســالة في علم الموســيقى»**، تح. زكريا يوسف، القاهرة 1964.

- العباس، حبيــب ظاهر: **«الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته»**، بغداد - دار الحرية، 1994، 125 صفحة.

- عرفة، عبدالمنعم وصفر، علي: **«كتاب دراسة العود»**، الطبعة السادسة، القاهرة، 1984 (ط. أولى 1942)، 144 ص.

- العقيلي، مجدي: **«السماع عند العرب»**، 5 أجزاء، دمشق، 1969 - 1979.

- العــلاّف، عبدالكريم: **«الطرب عند العرب»**، منشــورات المكتبة الأهلية، ط. 2، مطبعة أسعد - بغداد، 1963.

- الغوثي، أبو علي: **«كشــف القناع عن آلات الســماع»**، الجزائر - مط. جوردان، 1904، 144 ص؛ ط. 2، 1995، 287 ص.

- الفــارابي، أبــو نصر: **«كتاب الموســيقي الكبير»**، تح. غطاس عبدالملك خشــبة، القاهرة - دار الكتاب العربي 1967.

- فارمر، هنري جورج: **«تاريخ الموســيقى العربية»...**، تر. حسين نصار - القاهرة (مجموعــة الألــف كتاب - 7)، 1956، 317 ص؛ تر. جرجيــس فتح الله، بيروت - دار صادر، 1972، 346+136 ص.

- قاسم حسن، شهرزاد: **«دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق»**، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992، 441 ص.

- قطاط، محمود: **«دراسات في الموسيقى العربية»**، دار الحوار- اللاذقية، 1987.

- قطاط، محمود: «**آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن**»، وزارة الإعلام العمانية - مركز عُمان للموسيقى التقليدية، مسقط 2006.

- قطاط، محمود: «**الموسيقى العربية والتركية**»: دار الحوار - اللاذقية، 1987.

- الكاتب، الحسن: «**كمال أدب الغناء**»، غطاس عبدالملك خشبة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.

- الكندي، أبو يوسف يعقوب: «**رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى**»، تح. محمود أحمد الحفني، القاهرة - اللجنة العليا - سلسلة تراثنا الموسيقي، 1959.

- الكندي، أبو يوسف يعقوب: «**رسالة في خبر صناعة التأليف**»، تح. زكريا يوسف، بغداد - مط. شفيق، 1965.

- الكندي، أبو يوسف يعقوب: «**رسالة في اللحون والنغم**»، تح. زكريا يوسف، بغداد - مط. شفيق، 1965.

- الكندي، أبو يوسف يعقوب: «**مؤلفات الكندي الموسيقية**»، (خمس رسائل)، تح. زكريا يوسف، بغداد - مط. شفيق، 1962.

- اللاّذقي، عبدالحميد: «**الرسالة الفتحية في الموسيقى**»، تح. الحاج هاشم محمد الرجب. الكويت (السلسلة التراثية - 16)، 1986.

- مشّاقة، ميخائيل: «**الرسالة الشهابية في صناعة الموسيقى**»، تح. الأب لويس رونزفال، بيروت 1899؛ تح. إيزيس فتح الله، القاهرة - دار الفكر العربي، 1996، 160 ص.

- المصري، حسين مجيب: «**صلات بين العرب والفرس والترك**»، دراسة تاريخية أدبية، القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية، 1971.

- Bragard, Roger: De Hen, Ferd. J.: **Les Instruments de Musique dans l'Art et l'Histoire**, A. De Visscher/Editeur/Vander S. A., Bruxelles-Belgique, 1973, 270 p.

- BRIL, Jacques: **Origines et Symbolisme des Instruments de Musique** (199 illustrations en couleurs), Gründ-Paris, 1980, 352 p.

- BRIL, Jacques: **Les Instruments de Musique à travers les ages,** Gründ-Paris, 1972, 278 p.

- Christianowitsch, E.: **Esquisse Historique de la Musique Arabe aux Temps Anciens**, Cologne 1863.

- Coates, K.: Gemetry, **Proportion and the Art of Lutherie,** Oxford, Clarendon Press, 1985.

- Daza, Joanamrosio: **Intabulatura de Lauto,** Venise, 1508.

- Diagram Group: **Les Instruments du Musique du Monde Entier** (une encyclopédie illustrée), Paris-Albin Michel, 1978, 320 p.

- Farmer, Henry George: **A History of Arabian Music to XIIIth Century**, London 1929.

- Farmer, Henry George: **Studies in Oriental Musical Instruments**, I, London 1929.

- Farmer, Henri Georges: **Historical Facts for the Arabian Musical Influence**, London, William Reeves, 1930.

- Guettat, Mahmoud: **La Tradition Musicale Arabe,** Ministère Français de l'Education Nationale/ Direction des Ecoles, CNDP, Nancy, 1986, 132p.

- Guettat, Mahmoud: **Musiques du Monde Arabo-Musulman/ Guide bibiliographique et discographique** (Approche analytique et critique), Paris- Dar al-Uns, 2004, 464 p.

- Le Cerf, G. & Labande, d'E.R: **Les Instruments de Musique du XVe s.**, Paris, 1932.

- **Luth et sa Musique (Le)**, Colloques Internationaux du CNRS-n 511, 2e éd, Paris-CNRS, 1980 (Etudes reunies par J. Jacquot), 246 p.

- Munrow, David: **Instruments de Musique du Moyen Age et de la Renaissance**, Hier & Demain pour l'édition Française, 1979, 96 p.

- Sohne, G. Ch.: "La Géométrie du Luth", in **Musique Ancienne,** n 14, Bourg-La-Reine, C.A.E.L, juin 1982.

- Touma, Habib Hassan: **La Musique Arabe** (coll. Les traditions musicales/ Berlin- I I E C M), trad. Française Christine Hétier, Paris-Buchet Chastel (1977), nlle éd. 1996, 169 p.

- Travers, Emile de: **Les Instruments de Musique au XIVe Siècle,** Paris, 1882.

- Villoteau, Guillaume-André: 1\: "De l'état actuel de l'art musical en Egypte" ou "Relation histirique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays"; 2\: "Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux", in **Description de l'Egypte, Etat modern**, t. I, Paris, imp. Imperial 1812,p. 607-846 et p. 847-1016; 2e éd. Paris, Panchoucke, t. OIV, 1826, 496p., t. XIII, 1823, p. 221-568.

- Yekta, Raouf: "La musique turque", in **Encyclopédie Lavigance,** Paris-Delagrave, t.v. 1922.

الهوامش

الفصل الأول

(1) اعتمدنا في كتابة هذا الفصل التاريخي الاستهلالي لموضوع بحثنا على كتاب هنري فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة جرجيس فتح الله، بيروت، دار صادر، 1972، ص 346 و 136.

(2) جـواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسـلام، المجلد الأول، الفصل الثامن «طبقات العرب»، ص 294- 353. والعرب عنده: بائدة وعاربة ومستعربة.

(3) أورد الغـزالي في العقـد الفريد، في الصفحتين 244-245 أن عائشـة زوج النبي روت عنه قولـه: «إن الله تعالى حرّم القينة وبيعها وثمنها وتعليمها». والقينة هنا مغنية الخمّارة. وهناك حديث رواه جابر بن عبدالله عن النبي (صلى الله عليه وسـلم): «كان إبليس أول مـن نـاح وأول من تغنّى». كما أورد الغزالي في المرجع السـابق عن أبي أمامة قول النبي (صلى الله عليه وسـلم): «ما رفع أحد صوته بغناء إلا بعث الله له شـياطين على منكبيه يضربان بأعقابهما على صدره حتى يمسك».

(4) يعـزى الحـداء، أول مظاهـر الغنـاء عند العـرب، إلى مضر بن نزار بـن معد كما ذكر المسعودي وابن خلدون، ويحكى أن مضرا سقط عن بعيره في بعض أسفاره فكسرت يده فراح يشكو ألما: «يا يداه يا يداه» فأحبت الإبل شكواه وجدّت في سيرها لاتساق شكواه مع رفع خفّ الجمل ووقعه.

(5) العقد الفريد، ج 3، ص 176.

(6) ولد بلال سـنة 641م على وجه التقريب، وهو ابن جارية حبشية افتداها أبو بكر، وكان بلالا أول من أسلم من الأحباش، وأول مؤذن في الإسلام. توفي في دمشق ودفن فيها.

(7) كانت سـمعة القيان سيئة لأن عملهن كان مقرونا بالخمر والميسر والمجون. وكان يطلق عليهـن أوصاف من قبيل: صنّاجة (ضاربة الصنـج)، وزمّارة (نافخة بالمزمار)، وأوصاف أخرى كانت مرادفة عند العرب للفاسقة والمستهترة.

(8) شـغل العرب المسـلمون أول عهدهم بقيادة الجند والاشـتغال بالسياسة، وتركوا العلم والفن للموالي العجم.

(9) الأصفهاني، الأغاني، ج 5، ص 161- 164.

(10) العقد الفريد، ج 3، ص 186.

(11) الأصفهاني، الأغاني، ج 2، ص 70. ويقال إن طويسا هو أول من غنّى الغناء المتقن، وأول من صنع الهزج، وأول من غنّى في الإسلام الغناء الرقيق. انظر الأغاني، ج 4، ص 38.

(12) الأغاني، ج 16، ص 13.

(13) الأغاني، ج 7، ص 188.

(14) المسعودي، ج 5، ص 156.

(15) الأصفهاني، الأغاني، ج 16، ص 70.

(16) المسعودي، ج 2، ص 157.

(17) أقـام الرحالـة الفرنسي جوزيف آرتـور كونت غوبينو GOBINEAU في إيران سـنة

1855م. وفي كتابه «ثلاث سنوات في آسيا» الذي نشره في باريس سنة 1859م ذكر آلة الطنبور، وتسمى التار في إيران، في الصفحة 212 من كتابه، وذكر عددا من عازفيها. كما ذكر الرحّالة الفرنسي جان تيفونو THEVENOT في كتابه: «وصف رحلة في المشرق»، الذي نشر في أمستردام بطبعته الثالثة سنة 1727م في مجلدَين اثنين يذكر فيه أن آلة الطنبور التي يعزف عليها الأتراك ويعتبرونها الآلة المرجع عندهم رتيبة الأداء. وهذا يعود بنا إلى رؤية الأوروبيين عموما لموسيقى الشرق من منظار الموسيقى الأوروبية.

(18) الأصفهاني، الأغاني، ج 1، ص 98.

(19) الدستان لفظ فارسيّ معرّب، والجمع منه دساتين ودستانات ومعناه قاعدة، أو نغمة، أو لحن. ويستعمل اللفظ دلالة على النغمات التي تصدر عن زَند الآلة الوترية كالعود والطنبور والبزق وغيرها مما يماثلها لتعيين أماكن صدور النغمة منها. أسماء دساتين العود تنسب إلى الأصابع التي توضع عليها، وكانت الدساتين قديما تعرف بأسماء الأصابع، والمشهور منها في العود القديم أربعة دساتين: السبابة والوسطى والبنصر والخنصر. غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، ص 297- 298.

(20) دائرة المعارف الإسلامية، ج 1، ص 1012.

(21) لم يكن المطربون والقيان كلّهم من الضاربين بالعود، ونحن إن ذكرناهم هنا فإنما نفعل ذلك بقصد الإحاطة التاريخية الجامعة المقصودة في هذه المقدمة الاستهلالية. وهي لا تخرج في هذا عن التمهيد المقصود به تكوين فكرة عن صنعة الغناء والموسيقى عند العرب قبل التفرد بموضوع بحثنا عن العود.

(22) عندما تسلّم المأمون الخلافة، بعد أن قهر أخاه الأمين، بقي في سدتها من سنة 813 وحتى 833م. لكن ثورة اندلعت في سورية في مستهل حكمه، فبايع الناس في بغداد وفي العراق عمه إبراهيم بن المهدي خليفة. وقد أثارت هذه البيعة للخلافة حفيظة المسلمين لما كان معروفا عن حب إبراهيم بن المهدي للغناء وصنعته فيه حتى إن الشاعر دعبل الخزاعي هجا إبراهيم بقوله:

إن كان إبراهيم مضطلعا بها ... فَلتصلحنْ من بعده لمخارق

ولتصلحن من بعد ذاك لزلزل ... ولتصلحنْ من بعده للمارقِ

أنّى يكون وليس ذاك بكائن ... يرث الخلافة فاسق عن فاسقِ

ومخارق وزلزل والمارق مغنون جميعهم. وكانوا يقولون في إبراهيم بن المهدي: أي صلاح يرجى من خليفة مصحفه البربط، أي العود. الهداية، ج4، ص 212.

(23) الأصفهاني، الأغاني، ج1، ص 116.

(24) جارى إسحق الموصلي أذواق العامة وغنّى الهزج، واضطر أبوه إبراهيم الموصلي إلى غناء الماخوري للسبب نفسه. انظر في هذا، الأصفهاني، الأغاني، ج5، ص 83، 89، 115، ج6، ص 66.

(25) قال فيه صاحب العقد الفريد: «كان زلزل أضرب الناس للوتر، لم يكن قبله ولا بعده مثله». ج3، ص 19. وقد شهد إسحق الموصلي له بذلك. انظر الأغاني، ج5، ص 57، 58.

(26) تنسب إليه لأنه واضعها، وهي العلامة الموسيقية الثالثة الكبيرة (سيكاه) في الجنس

القوي المستقيم المسمى (راست). وقد جعل زلزل لها في العود دستانا خاصا بها يسمّى «الوسطى». عبدالملك غطاس خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 460.

(27) تسمية قديمة لصنف من الطنابير الصغيرة وهو شبيه بالعود غير أنه أطول زندا وصندوقه أضيق من صندوق العود (قصعته)، وهو بذلك يشبه نوعا من الأسماك يدعى «شبّوط». ورد في الأغاني: الجزء الخامس، الصفحة 202، طبع دار الكتب المصرية، أن منصور زلزل هو أول من أحدث العيدان على شكل الشبوط. عبدالملك غطاس خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الثالث، ص 380.

(28) ويسمى أيضا العود العجمي أو البربط وهو لا يفرق عن العود العربي الذي ظهر في أوائل القرن الثاني الهجري، وإن كان بينهما فرق فإنما يكون في تسويات أنغام أوتاره وفي صنعته. عبدالملك غطاس خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الرابع، ص 317.

(29) يحكى أن المغني محمد بن الحارث غنى مرة أبياتا في مدح بني أمية أثارت حفيظة الخليفة المأمون، فأمر بقطع رأسه لقلة تحفظه. الأغاني، ج10، ص 161-164، ج2، ص 82.

(30) نذكر منها كتبه في الموسيقى: الأغاني التي غنى بها إسحق، أخبار عزة الميلاء، أغاني معبد، أخبار حنين الحيري، أخبار طويس، أخبار ابن مسجح، أخبار الدلّال، أخبار محمد بن عائشة، أخبار الأبجر، الاختيار من الأغاني للواثق، كتاب الرقص والزمن، كتاب النغم والإيقاع، قيان الحجاز، أخبار معبد وابن سريج وأغانيهما، أخبار الغريض، كتاب الأغاني الكبير.

(31) يذكر جحظة البرمكي، المتوفى سنة 935م ، أن العبث بالغناء القديم كان كثير الحدوث في زمانه، وأن المرء كان يجد صعوبة في سماع صوت قديم واحد يغني على أصوله لم يعتوره تحوير أو فساد في أدائه وغنائه. وقد ذكر الأصفهاني في الأغاني، شيئا مماثلا، مجلد 9، ص 35.

(32) كتب علي بن هارون يحيى بن أبي المنصور (المتوفى 963م) كتابا عنوانه «رسالة في الفرق بين إبراهيم بن المهدي وإسحق الموصلي في الغناء»، انظر «الفهرست»، ج1، ص 144. وهذا يدل على مبلغ انتشار الخصومة بين الفريقين بين مؤيد للغناء القديم مناصر له ومؤيد للتجديد فيه.

(33) يقع في طبعة بيدن سنة 1888م في واحد وعشرين مجلدا، وهناك طبعة أخرى تعرف بطبعة ساسي ظهرت في القاهرة بين العامين 1905-1906م مفهرسة. وترجم إلى الفرنسية واللاتينية.

(34) ظهر في أسرة حمدون، منادمو الخلفاء، ابن لحمدون بن إسماعيل بن داود الكاتب يدعى أحمد له كتاب «الندماء والجلساء» يحمل العنوان نفسه الذي اتخذه ابن خرداذبة. ذكره صاحب «الفهرست»، ص 144. وكان أفراد الأسرة كلّهم من مؤيدي حركة التجديد في الغناء التي تزعمها الأمير إبراهيم بن المهدي ضد التقليدي إسحق الموصلي.

(35) حكم بنو حمّود مالقة (1016-1057م)، والجزيرة الخضراء (1039-1058م)، وحكم بنو عبّاد إشبيلية (1023-1091م)، وحكم الزيرية غرناطة (1012-1090م)، وحكم بنو

جهور قرطبة (1031-1068م)، وحكم بنو ذي النون طليطلة (1035-1185م)، وحكم العامريون فالنسيا (1021-1085م)، وحكم النجيبيون سرقسطة (1019م)، وكان لبني هود مملكة (1039-1041م)، وللمجاهدين مملكة (1017-1075م) في دانية.

(36) كان لابن سينا تلميذ نجيب يدعى ابن زيلة تبنى آراء أستاذه كلّها وتبعها، لكن ما أورده عن وضع الموسيقى في زمانه وصفا ووقوفا على تفاصيل ممارستها يفوق ما أورده أستاذه في «الشفاء»، و«النجاة». ولهذا الوصف أهمية تستحق الدرس والتفكر لواقعيتها بعيدا عن النظرية الموسيقية الرياضية. ويعدّ ابن زيلة هذا نقطة علام مهمة في تاريخ الموسيقى العربية، إذ انقطع الدرس فيها بعده قرنين من الزمان لم يكتب فيها شيء حتى القرن الثالث عشر مع صفي الدين الأرموي المتوفى سنة 1294م.

(37) ضاعت نفائس الكتب خلال حملة هولاكو على بغداد وتدميرها.

الفصل الثاني

(1) كان لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الأول الذي انعقد في القاهرة سنة 1932 بجهود مستشرقين وعرب أكبر الأثر في التنبيه إلى ضرورة حفظ تراثنا الموسيقي وجمعه. وقد ظلّت حركة الاهتمام بموسيقى الشعوب في أوروبا منصبّة لوقت طويل على موسيقى الهند وإيران، ولم تلحظ الموسيقى العربية إلا بعد فترة طويلة من الزمن نسبيا قياسا إلى اهتمامها بموسيقى الفرس والهند. ولعل السبب أن يكون ضمنيا ما جاء على لسان المؤرخين الفرنسيين في وصف مصر عن بدائية الموسيقى التي سمعوها، فضلا عما عرفوه أيضا من موسيقى شعوب شمال أفريقيا. وقد تطلب الأمر وقتا وموضوعية وتأنيا وتمحيصا ومعرفة نظرية علمية كي تتغير الفكرة النمطية المتداولة عن الموسيقى العربية.

(2) هارموني، هارمونيا (harmonie): علم التوافقات اللحنية (أكوردات accords) تعزف على أكثر من سطر لحني معا، وتكون الأسطر اللحنية المكتوبة عمودية، بعضها فوق بعض، تراتبية، تعزف كل آلة أو مجموعة آلات سطرها اللحني المكتوب لها، ويكون مختلفا عن باقي الأسطر وانسجامها الصوتي النغمي والموسيقي النظري الرياضي بعضها مع بعض. والسامع للجملة اللحنية الأساسية في سطرها الأول المكتوب، ولما يرافقها من جمل لحنية توافقية تعزفها الأسطر المتتالية تحتها لآلات متنوعة تُعزف معا، يتلقفها كتلة صوتية نغمية جامعة.

ظهر هذا العلم الموسيقي عند الغرب في القرن الثامن عشر. وقد اقتصر استخدامه في السياق العربي الذي نذكره على بعض الأعمال التي تحتمل مقاماتها وجملها اللحنية التي تخلو من ثلاثة أرباع الصوت. هذا النوع من التأليف نجده بحده الأدنى البسيط بشيء قليل أو كثير من التوفيق.

(3) المونودية Monodie: غناء أو عزف يكتب على سطر لحني واحد، وهو يتعارض اصطلاحا ودلالة مع البوليفونية polyphonie (أي تعدد الأصوات المكتوبة على أكثر من سطر لحني). تعد موسيقانا العربية موسيقى مونودية: أحادية السطر.

(4) نذكر هنا بعض الأمثلة من أعمال محمد عبدالوهاب الذي اعتمد الموزّع الموسيقي الإسكندراني اليوناني أندريا رايدر موزعا ومهرمنا بعض الجمل اللحنية التي تحتمل هذا

النوع من المصاحبة الآلية:

- على إيه بتلومني (1951).
- أنا والعذاب وهواك (1955).
- أهواك (غناها عبدالحليم حافظ) (1957).
- لأ مش أنا اللي أبكي (1959).
- بفكر في اللي ناسيني (1957).

(5) المحاولات الجادة في التوزيع جاءتنا من الموزع اليوناني-الإسكندراني أندريا رايدر الذي وزّع كثيرا من أعمال محمد عبدالوهاب، وأجاد في توزيع بعض أعمال الملحن والمطرب السوري نجيب السراج، نذكر منها: «ليالي الشتاء، أنعم من ضوء القمر، ما أجملا أن نرحلا...»، وللموزع المصري علي إسماعيل لذلك محاولات طيبة.

(6) «الموسيقى الهندية سُلّمها قريب من استخدام أوروبا السلّم القديم ذا الـ 22 نغمة. يخرج من ترتيب أبعاد الجنس ذي المَدتين الطبيعي. والجنس ذو المَدتين الطبيعي يمكن أن يكون على الأساس «صول»، أو على الأساس «دو»، وفي كليهما فإن النغمات السبع الأساسية بأسمائها الهندية هي: سا، را، كا، ما، پا، دها، نا، سا. وكل واحدة منها يسمونها «شدّ»، يعني نغمة التأسيس، واللفظ يبدو أنه عن العربية».

للاستزادة انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 301-304.

(7) الموسيقى الإغريقية هي موسيقى قدماء اليونانيين، وهي الأصل الذي انتشر في العالم منذ القرن السادس قبل الميلاد. يرتكز علمهم في الموسيقى على الجنس المسمى عندهم دياتوني، وهو ما يسميه العرب «ذا المدّتيْن»، أي ما يتألف من بُعدَيْن طنينين. وأول أنواع الجنس الأصل الأول، المسمّى «ذا المدّتين»، على الترتيب الفيثاغورثي، كان الإغريق يسمّونه ليديان Lydian ما يقابل نغمة «صول»، وثاني أنواع ذلك الجنس يُسمى عندهم فريجيون Phrygion يقابل نغمة «لا»، وثالثة دوريان Dorian يقابل نغمة «سي». والأول من هذه الأنواع الثلاثة «ليديان»: صول، كان العرب قديما يسمونه، كما في تجنيسات «الأغاني للأصفهاني»، في القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، وعلى مذهب إسحاق بن إبرهيم الموصلي: «بالبنصر»، ويُعرَف الآن عند المحدثين اصطلاحا بجنس «عجم». والثاني عند الإغريق فريجيان كان العرب يجنسونه قديما على مذهب إسحق «بالوسطى»، ويُعرف عند المحدثين الآن بـ «النهاوند». أما الثالث عند الإغريق «دوريان» فكان العرب حتى القرن الثاني الهجري لا يستعملونه في ألحانهم، غير أنه استُعمل فيما بعد على مذهب إسحق بقولهم: «بالبنصر في مجراها»، ويُعرف عند المحدثين الآن باسم «كردي».

انظر مزيدا من التفاصيل: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 266-277.

(8) الموسيقى البيزنطية، نسبة إلى بيزنطة عاصمة مملكة الروم الشرقية في عهد الملك قسطنطين الأول، وكانت تضم تركيا. والموسيقى البيزنطية قديما هي نفسها الموسيقى الإغريقية إلى القرن الخامس الميلادي. والتغيير الذي بدأ في الموسيقى الإغريقية كان

يتنـاول تعديل الجنس الأصـل الأول، بالتصرف في ثالثه، واسـتمر ذلك التعديل حتى القـرن الثامن عشر إذ تفرّغ القس خريسـتيوس إلى إصلاح شـامل في تحديد أبعادها وعلاماتهـا وطـرق كتابتها. وجعل العلامـات الدالة على النغـم في التدوين تُكتب من اليمين إلى اليسـار كما في اللغة العربية واللغات الشرقية، وتكتب أيضا من اليسـار إلى اليمين كما في اليونانية.

لمزيد من التفاصيل انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 284-287.

(9) الموسـيقى التركية: الموسيقى التركية عند الترك هي وليدة الترتيب البيزنطي القديم، على التعديـل الذي أجري في أبعاد الجنس الفيثاغورثي الأصل، وذلك في ثالثه، وهذا الإجراء على التعديل كانوا يسـمونه جنس «راسـت»، ويسـمون النوع الثاني «بياتي»، والثالث «سيكاه». أما ترتيب نغم ذي المدتين، من غير تعديل فكانوا يستعملونه في أنواعه الثلاثة مـن دون تغيير، فأول أنواعه هو الجنس المسـمّى «عجم»، وثانيـه «النهاوند»، وثالثه «الكردي». عدّة النغم في الموسيقى التركية تسع عشرة نغمة. وللأتراك تسميات مختلفة للمقامات إذ يطلقون اسم «عُشاق» على «البياتي»، و«بوسليك» على «النهاوند».

انظر: «كتاب النظريات والإيقاعات التركية الموسيقية» لإسماعيل حقي.

(Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri - İsmail Hakkı Özkan)

للاسـتزادة انظر: غطاس عبدالملك خشـبة، المعجم الموسـيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 288-291.

(10) الموسـيقى العربيـة هي الأصل القديم الذي انتشر في الـشرق منذ القرن الأول للهجرة (القرن السابع الميلادي) وعنه أخذت آسيا الصغرى، ثم أوروبا. تعتمد الموسيقى العربية عـلى صنفين من الأجنـاس اللحنية، لكل منهـما ثلاثة أنواع، ومجموعها يُعرف باسـم الأجناس القوية، أو الأصول السـتة. يُسمّى الجنس الأول «ذا المدتين الطبيعي» وأنواعه الثلاثة هي: جنس عجم على الأسـاس «صول»، جنس نهاوند على الأسـاس «لا»، جنس كردي على الأسـاس «سي». والجنس الأصل الثاني، هو المسمّى «القوي المستقيم» وفيه أيضا ثلاثة أنواع هي: القوي المسـتقيم جنس «راسـت»، ويؤخذ على المبدأ على أساس ثانيـة الجنس الأصـل الأول، وهي نغمة «لا»، والثاني هـو «القوي المنكّس» واصطلاحا «بيـاتي» وهي نغمة «سي»، أما النوع الثالث فيسـمّى «القوي غـير المنتظم»، ويعرف باسم جنس «سيكاه» لأنه يؤسس على ثالثة جنس «الراست»، وهي نغمة «دو»، نصف زائدة.

للاسـتزادة انظر: غطاس عبدالملك خشـبة، المعجم الموسـيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 292-300.

(11) جول روانيه، «الموسـيقى العربية»، في موسـوعة لاڤينياك-تاريخ، المجلد الخامس، ص 2688-2738، 2715، 2737، 2746.

(12) البـارون رودولف ديرلانجيه، الموسـيقى العربية، المجلـد الخامس، باريس، غوتنر، 1949، ص 37.

(13) شكّك الباحث الفرنسي إرنست رنان (1823-1892) بالشعر الجاهلي إلا قليله، مستندا

في نظريتــه هــذه إلى غياب الاختلاف بين لغتي الشــمال والجنــوب في جزيرة العرب، وافتعال مكانة قريش لأســباب دينية، وتركيز الشك على المعلّقات ورواتها المشكوك في رواياتهم، وغياب الاختلاف بين لهجات القبائل، والشك في ذاكرة الرواة وتعدد الروايات، وغياب العبادات القديمة وأسماء الآلهة والمعتقدات في الشعر الجاهلي الذي وصلنا.

للاســتزادة في هذا الموضوع انظر: سمر مجاعص، رُنان ونظرية الشك في الشعر الجاهلي، دار النهار، بيروت، لبنان، 2009.

(14) نــشر الباحث الفرنسي جاك بيرك بحوثا عديدة عن الــشرق العربي لها علاقة بالمجتمع والموسيقى:

- «التعبير والدلالة في الحياة العربية»، الإنسان، 1، يناير-أبريل 1961، ص 50-57.

- «علم الجمال الإســلامي ودوافعه»، صحيفة علم النفــس الطبيعي والمرضي، العدد رقم 4، باريس، منشــورات فرنســا الجامعية، مركز البحوث العلمية الوطني، أكتوبر-ديســمبر 1961، ص. 434-444.

- «فنون العروض في العالم العربي منذ مائة عام»، باريس 29\9\1967.

- العرب من الأمس إلى الغد، باريس، ســويّ، 1960، أعيد طباعته ســنة 1969، إسبري. انظر: الفصــل الأول منــه: قطيعة الإنســان التقليدي، ص 29-48، والفصــل الثاني: متحولات وثوابت، ص 49-69، والفصل الحادي عشر: أرابيسك، موسيقى، تاريخ، ص 237-265.

- «الســعي إلى ثقافة عربية معاصرة»، دفاتــر التاريخ العالمي، باريس، اليونيســكو، 1972، المجلد الرابع عشر، رقم4، ص 729-755.

- الشرق الثاني، باريس، 1970.

- العرب، باريس، 1959، أعيدت طباعته سنة 1973.

- اللغــات العربيــة في الحاضر، باريس، 1974، القســم الثالث منه: تعبــير ودلالة، التصوير والموسيقى.

(15) جورج دوهامل، الأمير جعفر، 1924، ص 115.

(16) جاك بيرك، الشرق الثاني، باريس، غاليمار، 1970، ص 35.

(17) منشورات مطابع فرنسا الجامعية، باريس، 1971.

(18) انظــر: الصفحات 9-48 من كتاب جارغي، الموســيقى العربيــة. وقد تعرض للموضوع نفسه باختصار على غلاف أسطوانة منير بشير، أمسية في جينيف، 1972، وعلى أسطوانة عود عربي كلاسيكي، منير بشير أيضا، 1972.

(19) نفى رنان وطه حسين ومرجيليوث ونولدكه أن تكون قصة المعلقات حقيقية، بل إنهم جميعهم متفقون على أن ما يصح من الشعر المنسوب إلى الجاهلية قليل جدا قياسا إلى ما هو معروف منه عندنا. إن بذور الشــك في صحة نسب الشعر الجاهلي الذي وصلنا ليســت حديثة العهد وإنما تعــود إلى القرنين الثاني والثالث للهجرة. وقد شــكك بعض المؤرخين العرب في صحة نســب ما وصلنا من الشــعر الجاهلي أمثال: الأصمعي (123-216هـ)، وابن هشام (218هـ)، وابن سلام الجمحي (139-231هـ).

(20) صالح المهدي، الموسيقى العربية، باريس، لودوك، 1972، ص 5-10.

(21) نلاحظ هنا أن الدكتور صالح المهدي أدرج ضمن التأثيرات ما كان في تونس من موسيقى وقتئذ واطلع عليه زرياب وحمله معه إلى الأندلس. ولا شك عندنا أن زرياب قد اطلع على ما كان في تونس من موسيقى لكنه أطلعهم أيضا على ما حمله معه من بغداد وهو كثير.

(22) لسان الحال، بيروت، 1972/12/14.

(23) إڤلين مسعود، مجلة لبنان، بيروت، 1972/9/9.

(24) يرى عازف السنطور العراقي محمد حاج هاشم رجب أن المقامات التي كانت معروفة في العصر العباسي مبنية على سُلّم يتألف من ديوان كامل، وأنها صممت استنادا إلى الآلات الموسيقية «العود والقانون والسنطور والرباب»، وأنه بسقوط بغداد سنة 1258 على يد جحافل المغول والتركمان والفرس والترك، وبتأثر من ثقافاتهم التي حملوها تأسس نظام جديد للمقامات متكيّف مع الشعر الفارسي والتركي والعربي. أما المقام العراقي المعروف غناؤه اليوم في العراق فعمره لا يتجاوز ثلاثة قرون أو أربعة في حده الأقصى، ولا يمكن مقارنته بالمقام الذي كان يُغنى في العصر العباسي. هاشم الرجب ينفي إذن أن يكون المقام العراقي العباسي قد وصلنا بالاستمرارية. ويفترض أن قطيعة حصلت بسبب التأثيرات التي أبنّاها والتي أسست لطريقة جديدة ونظام جديد.

انظر: هاشم رجب، محمد، «المقام العراقي»، ورقة بحث مقدمة بتاريخ 1964/11/28 إلى المؤتمر الدولي للموسيقى العربية الذي انعقد في بغداد.

انظر أيضا هاشم رجب، محمد، «المقام العراقي»، بغداد، منشورات مكتبة المثنى، مطبعة المعارف، 1961.

(25) الطريف أن الموشح الشعري الذي اعتمد في خرجاته كلمات أعجمية أو عامية أو كليهما معا أصبح عندنا مادة تراثية بامتياز في مبناه الشعري والغنائي على السواء. وهو إن تحلل من كثير من القيود الشعرية وتمرد عليها، أو فلنقل أتى بشيء مختلف عنها قليلا أو كثيرا. تعج مبانيه ومعانيه اللغوية والشعرية من عيون الأدب.

(26) صالح المهدي، الموسيقى العربية، باريس، لودوك، 1972، ص 9-10.

(27) جورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/2/5.

(28) الشيخ علي الدرويش الحلبي «مولوي من حلب»، ولد سنة 1880 تقريبا، وكان عازف ناي وباحثا موسيقيا. درّس الموسيقى في إسطنبول ومصر وتونس حيث عمل مع البارون ديرلانجيه. بعدها عاد إلى سورية سنة 1939، وسافر إلى بغداد سنة 1941.

(29) محمد هاشم رجب، المقام العراقي، ورقة بحث ألقيت بتاريخ 1964/11/28، في المؤتمر الدولي للموسيقى العربية الذي انعقد في بغداد.

(30) جورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/4/2.

(31) جورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/2/5.

(32) وديع صبرا، الموسيقى العربية أصل الموسيقى الغربية، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1941.

(33) يرى الموسيقي اللبناني سليم الحلو أن العرب هم من اكتشف العلامات الموسيقية في العصر الأموي، أما توفيق الباشا المؤلف الموسيقي اللبناني فيرى أن الكلاسيك العالمي نشأ من الموشح، واللبناني أيضا وليد غلمية، الذي ينكر أن يكون للعرب موسيقى خاصة بهم أصلا، يؤكد أن موسيقى «الجيرك» أصلها أغنية كردية مشهورة جدا ومنتشرة في شمال العراق، لكن أهل الموصل أنفسهم يؤكدون أن «الجيرك» ليس كرديا بل من أصل آشوري.

(34) انظر في هذا كم «الفرضيات» الذي يرد على الألسنة بصيغة «المؤكد»، عند إقلين مسعود، مجلة لبنان، بيروت، 1972/1/15، وجورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/2/5.

الفصل الثالث

(1) يذكر الطبري في تاريخه النعمان الثالث، آخر ملوك اللخميين في الحيرة، والذي حكم في الفترة الواقعة بين 580 و602م، أن من بين عيوبه تعلّقه بالموسيقى والغناء. وهذا دليل على أن موقف الإسلام من الموسيقى والغناء ليس مقتصرا عليه إن وجد، وإنما هي نظرة شرقية اجتماعية سائدة، إذ إن النعمان الثالث وجد قبل أن يجهر محمد (صلى الله عليه وسلم) بدعوته التي بدأها سنة 612م. والتحريم موجود أيضا عند اليهود (انظر كتاب دراسات شرقية لفارمر – الجزء الخاص بكتاب سؤال جواب لموسى بن ميمون).

(2) أورد المؤلف الفرنسي دوفو C. de Vaux في كتابه «مفكرو الإسلام» الصادر في العام 1923، في الفصل الثامن منه وعنوانه «الموسيقى»، وتحديدا في الصفحات 359، 360، 361 قولا للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم) نورد هنا مضمونه: «من استمع إلى الموسيقى فقد خالف الشرع، ومن صنعها فقد خالف الدين ومن طرب لها واستمتع بها فقد خرج عن الإيمان وكفر». لم يورد دوفو مرجعه الذي اقتبس منه قول النبي هذا، لكن الغريب في الأمر أن الباحث الموسيقي التونسي صالح المهدي قبس عنه في كتابه الموسيقى العربية الصادر في باريس عن دار نشر لودوك في العام 1972، إذ نجد في الصفحتين الخامسة والسادسة منه ما أورده دوفو أعلاه. وكان قبله الباحث الموسيقي السويسري سيمون جارغي قد فعل فعله في كتابه «الموسيقى العربية» الصادر في باريس العام 1971 ضمن سلسلة منشورات فرنسا الجامعية في الصفحتين 19 و20 منه. وما أردنا قوله هنا أن هذا التحريم، إن صحّ سنده، يجب أن يؤخذ في سياقه التاريخي حصرا ويذكر الواقعة التي ذكر فيها هذا القول فهذا أسلم رأيا وأدق معلومة.

(3) يذكر الباحث الفرنسي لوي ماسينيون في ورقة بحثٍ قدّمها في كولّيج دو فرانس بتاريخ 25 فبراير سنة 1920 عنوانها: «مناهج التطبيق الفنية عند الشعوب المسلمة»، (نُشرت فيما بعد في «أعمال ثانوية»، المجلد الثالث، بيروت، دار المعارف، 1963، ص 9 - 21). أن الحديث النبوي الشريف هو المانع المحرِّم للموسيقى، وليس القرآن الكريم.

(4) رودولف ديرلانجيه، الموسيقى العربية، باريس، غوتنر، المجلد الرابع، 1939، حاشية رقم 20 من الصفحة 274، والصفحتان 513 - 514 من المرجع نفسه.

(5) هو إسحق إبراهيم بن الخليفة المهدي، ولد سنة 162 للهجرة وتوفي سنة 224 (779 - 839م). أشهر أولاد الخلفاء ذكرا في الغناء، رعاه الرشيد وأدبه وهو صغير. بُويع له بالخلافة ببغداد سنة 203 للهجرة وخلعه المأمون في السنة نفسها. كان يغني أول

أمره مستخفيا فلما أمّنه المأمون صار يجالس الخليفة مع المغنين. كان عالما بالنغم والإيقاع وأحدث مذهبا عُرف به في الغناء خالف مذهب إسحق الموصلي فيه.

(6) نشر الرحالة الفرنسي فولني كتابه: «رحلة إلى مصر وسورية»، وهو يقع في مجلدين اثنين، ظهرت طبعته الأولى في باريس سنة 1787، عن دار نشر فولان، ثم أعيد طبعه سنة 1959 في باريس في دار نشر موتون. يصف فولني في كتابه هذا جهل الموسيقيين العرب وقلة حيلتهم، كما يتطرق إلى النظرة السيئة التي ينظرها أهل البلاد إلى الرقص وكيف أنه اقتصر على الغانيات المومسات، كما يذكر كره المجتمع للموسيقى وأهلها وميلهم إلى الغناء وحده. أما الرحالة فيوّتو Villoteau فهو يصف في كتابه «وصف مصر» وصفا تاريخيا أدبيا الآلات الموسيقية التي وجدها في أرض مصر في مجلده الثالث عشر الذي نشره سنة 1823. كما وصف حال الموسيقى والموسيقيين في مصر في مجلده الرابع عشر الذي نشره سنة 1826. وكانت بحوثه مترافقة مع حملة نابليون بونابرت على مصر.

(7) فولني، «رحلة إلى مصر وسورية»، الفصل الثامن عشر، ص 394. ترجمنا المقطع بشيء من التصرف واستخلصنا منه المعنى الذي أراده المؤلف وأردناه في سياق بحثنا.

الفصل الرابع

(1) هناك قصة في الأغاني على لسان كبير الموسيقيين الملحنين إسحق الموصلي أن مالكا بن أبي سمح، وكان من فطاحل المغنين ويصنفه الموصلي أحد أهم أربعة مغنين في القرون الإسلامية الأولى، كان يغني اللحن بصوته من دون كلم، والسبب في ذلك أنه كان ضعيف الذاكرة خوّانها، لم يتمكن من حفظ الأشعار، فكان يؤدي ألحانها بصوته من دون كلمها.

(2) ملحنون كبار أمثال: سيد درويش ومحمد عبدالوهاب ومحمد القصبجي وفريد الأطرش صُنّاع عصر النهضة الموسيقية العربية لم ترق أعمالهم الموسيقية الآلية إلى مستوى أعمالهم الغنائية سواء من ناحية الكم، أو من ناحية المضمون. كتب محمد عبدالوهاب خمسة وخمسين عملا آليا جعل لها عناوين، وهناك من يرفع هذا الرقم إلى ستين عملا إذا ما أضفنا أربعة تقاسيم، وسماعيين، لكن هذه الأعمال في مجملها لا تشكل ثقلا يذكر في ميزان نتاجاته من الغناء له ولغيره من المطربين والمطربات. والقصبجي يكاد بعض الناس لا يعرفون له سوى مقطوعة «ذكرياتي» أمام الكم الكبير من أعماله الغنائية.

بدأ محمد عبدالوهاب بتأليف مقطوعات موسيقية آلية في العام 1930 بمقطوعة أطلق عليها عنوان: «فانتازي نهاوند». وإذا قبلنا أن تاريخ ميلاده هو في العام 1897 (وهو أرجح من: 1900-1901-1910)، فهذا يعني أنه بدأ بكتابة موسيقى آلية وعمره 33 عاما بعد أن اطلع على تجارب الغرب في الموسيقى الآلية الخفيفة. تقاس نسبة أعماله الآلية قياسا إلى أعماله كلها بـ 9.1 في المائة.

(3) ظاهرة صوت كهذه يمكن مقارنتها بصوت عبدالحليم حافظ الصغير مساحة، لكن دراسته التي تلقاها في المعهد ومكنته من العزف على آلة الأوبوا، وإحساسه المرهف، وذكاؤه في استخدام صوته، كلها خصائص جعلت منه أشهر مغني عصره وأبعدهم أثرا حتى اليوم في حياتنا الغنائية العربية.

(4) فولني، «رحلة إلى مصر وسورية»، الطبعة الأولى، باريس، 1787، الطبعة الثانية، باريس، 1959، ص 391 و392.

الفصل الخامس

(1) أُطلق على المنطقة الشمالية الغربية لجزيرة العرب، وتشمل اليوم من الناحية الجغرافية السياسية: العراق وسورية ولبنان وفلسطين، أطلق عليها بلاد عمورو. وهي تسمية أطلقها تاريخيا الأكاديون على الذين نزحوا غربا. عُرفت المنطقة باسم بلاد عمورو، وأطلق على البحر الأبيض المتوسط اسم «بحر عمورو العظيم». وتسمية بلاد آرام جغرافية هي أيضا، وتعني الأراضي العالية أو الجبلية المرتفعة قياسا للرافدين. والآشوريون هم الذين أطلقوا على بلاد آرام وعلى سكانها اسم أرومو وأرامو، وكانوا قد استقروا في المنطقة منذ الألف الثالث قبل الميلاد. وكان الآراميون في توسع رقعتهم الجغرافية حضر وبدو رُحّل. وكان يُطلق على القبائل البدوية شمال الجزيرة العربية اسم أخلامو، وقد وردت هذه التسمية في رسائل تل العمارنة في القرنين الخامس عشر والرابع عشر قبل الميلاد، وكان المقصود بها أحلاف آرام. وهناك تسمية خبيرو أو عبيرو، وكانت تطلق على القبائل العربية الرحّل، فهم عابرو البادية وخبيرو قفارها ومفازاتها. وكان للآراميين بطون في العراق وسيناء وفلسطين، وانتشرت لغتهم مع تجارتهم حتى أصبحت لغة رئيسة في فارس وبابل وآشور ومصر وفلسطين، وكانت لغة المسيح عليه السلام. وأطلق على اللهجة الآرامية اسم اللغة السريانية لأنها كانت لغة الآشوريين أيضا. وكانت المنطقة الواقعة جغرافيا من حرّان شمالا إلى سيناء جنوبا تُسمى أسورا عربايا وتشمل منطقتين اثنتين: منطقة شمالية وهي منطقة الجزيرة في سورية وحلب وتمتد حتى حوران والليطاني، ومنطقة جنوبية هي بلاد العرب. وقد تحرّف اسم أسورا إلى سورية، وكان الإغريق أول من استعمل التسمية.

انظر: سورية التاريخ والحضارة، المدخل، وزارة السياحة السورية، 2001، ص. 105 - 114.

(2) أشهر ضارب بالعود أيام الدولة العباسية. أصله من الكوفة، جاء به إبراهيم الموصلي وعلمه صنعة الضرب بالعود وإليه تُنسب (وسطى زلزل). ذكر الأصفهاني في الأغاني أن الرشيد غضب على زلزل فسجنه ونسيه قرابة عشر سنوات. وكان إبراهيم الموصلي قد تزوج من أخت زلزل، وحدث أن باغت الرشيد إبراهيم الموصلي وهو يغني شعرا في حبس زلزل، فأمر الرشيد بإحضار زلزل فجاءوه به وقد ابيّض شعر رأسه ولحيته، فأطلقه.

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص. 244 - 246.

(3) عود ثنائي الأوتار، من فصيلة الطنبور، وهو آلة أقدم من العود: أصل استنباط العود.

انظر: المرجع السابق، المجلد الرابع، ص 299 - 319.

(4) كان ضارب العود زلزل أول من وضعها في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) كثالثة كبيرة في الجنس القوي المستقيم المسمى (راست)، وجعل لها في العود دستانا باسم الوسطى وعُرفت من وقتها باسمه، كما تعرف باسم وسطى العَرب.

انظر: المرجع السابق، ص. 460. وانظر الصفحات من 456 وحتى 464: وسطى (واسطة)، الوسطى التامة، وسطى الجمع بذي الكل، وسطى الجمع التام الأعظم، وسطى الفرس (دستان)، الوسطى القديمة، وسطى الجمع الناقص.

(5) هو إبراهيم بن ماهان بن بهمن الموصلي النديم. ولد سنة 125 للهجرة، وتوفي سنة 188 للهجرة (743 - 804م). فارسي الأصل. أحد أهم أركان الغناء والضرب بالعود في الدولة

العباسية. كان حسن الصوت، أخذ الغناء الفارسي وتضلع من ألحان العرب. بلغ المهدي خبره فأرسل في طلبه، أحب غناءه واستبقاه عنده. كان مغرما بالجواري ومعاقرة الخمر فغضب عليه المهدي وأمر بحبسه ثم أفرج عنه. ولما تولى الرشيد الخلافة أحبه وأحب غناءه واختاره مع طائفة من المغنين لاختيار أجود مائة صوت في غناء العرب، وكانت المائة المختارة التي بنى عليها أبو الفرج الأصفهاني كتابه الأغاني. ولإبراهيم ثلاثة ألحان من المائة صوت. توفي إبراهيم في بغداد في خلافة الرشيد سنة 188 للهجرة (804م).

انظر: المرجع السابق، المجلد الأول، ص. 24 - 26.

(6) إسحق بن إبراهيم الموصلي، ولد سنة 155 للهجرة، وتوفي سنة 235 للهجرة (772 - 850م). أحد أهم أعلام الغناء وصناعة الألحان في العصر العباسي الأول. لم يكن صوته جميلا لكنه كان عالما بالنغم والتلاحين والإيقاع، وكان ضارب عود مُجيدا، تتلمذ على زلزل، أشهر ضارب بالعود في الدولة العباسية كلها. نسب إليه كتاب الأغاني كثيرا من الألحان ومنها أربعة أصواتٍ من بين المائة المختارة.

انظر: المرجع السابق ص. 156 - 161.

(7) هو علي بن الحسين بن محمد القُرشي، الملقب بـ «أبو الفرج الأصفهاني». ولد سنة 284 للهجرة، وتوفي سنة 356 (897 - 967م). نشأ ومات في بغداد. له كتاب القيان، وكتاب الإماء الشواعر، وكتاب الأغاني ويقع في أربعة وعشرين جزءا جمع فيها أصوات الغناء وتراجم المغنين والشعراء منذ الجاهلية وحتى عهد الدولة العباسية.

(8) هو علي بن نافع، الملقب بـ «زرياب المغني» لسواد لونه، ولد سنة 161 للهجرة وتوفي سنة 238: (778 - 852م). ورد أقدم ذكر له في العقد الفريد لصاحبه أحمد بن عبدربه القرطبي المتوفى سنة 329 للهجرة. ثم ذكره المقري المتوفى سنة 1041 للهجرة في كتابه نفح الطيب. كان غلام إبراهيم الموصلي علمه الغناء حتى وفاته سنة 188 للهجرة، وكان زرياب وقتئذ في الثامنة والعشرين من عمره. وحدث أن غنى أمام الخليفة هارون الرشيد فأجاد وأطرب، فدب الحسد في نفس إسحق بن إبراهيم الموصلي وخشي على مكانته في البلاط، فهدده بقتله أو يرحل عن بغداد، وكذب إسحق على الرشيد بشأنه عندما سأله عنه. ورواية التهديد هذه رواها زرياب نفسه ونقلها عنه أبو حيان الغرناطي صاحب «المُقتبس». نقل زرياب غناء المشارقة وطريقتهم في الأداء إلى أهل المغرب. رحل زرياب من بغداد إلى دمشق ومنها إلى القيروان ومكث عند زيادة الله بن الأغلب، لكنه أغضبه بغناء أبياتٍ لعنترة بن شداد لم ترق معانيها لزيادة الله، فطرده وأمره بمغادرة البلاد، فعبر البحر إلى بلاد الأندلس والتجأ إلى الأمير عبدالرحمن بن الحكم الملقب بـ «عبدالرحمن الثاني» فأحسن وفادته وأكرمه وبقي في خدمته حتى توفي كلاهما سنة 238 للهجرة.

انظر: المرجع السابق، المجلد الرابع، ص. 251 - 255.

(9) في يناير من العام 1936 أسست وزارة المعارف في العراق معهدا للموسيقى بفضل جهود الأستاذ حنا بطرس المولود في العام 1896. وفي العام نفسه 1936 وجهت الحكومة العراقية دعوة إلى الشريف محيي الدين حيدر لإدارة المعهد. كانت الدراسة في المعهد مسائية ومدتها ست سنوات في الموسيقى الشرقية، وسبع في الغربية. وكان أعضاء الهيئة التدريسية في المعهد:

- الشريف محيي الدين حيدر: مديرا للمعهد ومدرسا لآلتي العود والتشيللو.

- ماركو ثيجي: مدرسا لآلة البيانو.

- عبدو الطباع: مدرسا لآلة الناي.

- علي الدرويش الحلبي: مدرسا لآلة الناي وغناء الموشحات.

انظر: حبيب ظاهر العباس، الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته، المقدمة، ص. ص. 5 - 6.

(10) الشريف محيي الدين حيدر (1892 - 1967م) هو ابن أمير مكة الشريف علي حيدر باشا، ولد في إسطنبول ونشأ فيها. يحمل إجازتين في الحقوق والآداب. أتقن العزف على العود وهو في الثالثة عشرة من عمره وكان عصامي التعلم، ولحن وهو في هذه السن سماعي هزام. نهل من علوم علي رفعت في الموسيقى التراثية التركية، ومن علوم أحمد أفندي زكائي دده زاده في المقامات وتفرعاتها. في الرابعة عشرة من عمره تعلم العزف على آلة التشيللو. في العام 1924 سافر إلى أمريكا وعزف في حفل أقيم على شرفه أمام عازف الكمان كرايسلر Kreisler، وعازف الكمان هايفتز Heiftz. في الثالث عشر من شهر ديسمبر من العام 1928 قدم أول أمسية موسيقية له على الفيولونسيل وعلى العود في قاعة تاون هول. عاد في العام 1932 إلى إسطنبول ليستريح من عملية جراحية أجريت له في أمريكا. وفي الرابع من شهر ديسمبر سنة 1934، أحيا أمسية موسيقية في المسرح الفرنسي في منطقة بك أوغلو لاقى فيها استحسانا كبيرا. وفي العام 1936، طلبت إليه وزارة المعارف العراقية القدوم إلى العراق لتأسيس أول معهد موسيقي رسمي للبلاد، فلبى الدعوة. خلال العام الدراسي 1947 - 1948 مرض محيي الدين فعاد إلى أنقرة، ثم عاد إلى بغداد لفترة قصيرة، إذ اضطر إلى مغادرتها بسبب وعكة صحية، فرجع إلى تركيا واستقال من إدارة معهد بغداد. في 28 أبريل 1950 تزوج من المغنية التركية الكبيرة صفية أيله. وفي الثالث عشر من شهر سبتمبر عام 1967 توفي الشريف محيي الدين حيدر في إسطنبول.

نذكر من مؤلفات الشريف محيي الدين حيدر: كابريس، (إسطنبول 1923)، وسماعي هزام (إسطنبول 1924)، وكابريس 2، (إسطنبول 1924)، وليت لي جناح (إسطنبول 1924)، وسماعي فرحفزا (إسطنبول 1926)، والطفل الراقص (أمريكا 1928)، وسماعي دوكاه (إسطنبول 1935)، وسماعي عشّاق (إسطنبول 1939)، وسماعي عراق (إسطنبول 1940)، وسماعي نهوند (العراق 1940)، والطفل الراكض (أمريكا 1956)، وأغنية في مقام المستعار (1957) - وهي أول عمل غنائي يكتبه، أهداه إلى زوجته صفيّة آيلة في عيد رأس السنة 1957، وسماعي مستعار (إسطنبول 1958)، وأغنية أنتِ آخر حبيباتي (إسطنبول 1964) - لحنها خلال 24 ساعة كي تغنيها صفيّة آيلة بناء على طلب الشاعر بهجت كمال جاغلار، ودراسة Etude، وتأمل.

انظر: المرجع السابق، ص. 9 - 14، 17 - 41

(11) تخرج في مدرسة بغداد على آلة العود:

- الدورة الأولى، 1943: جميل بشير وسركيس أروش.

- الدورة الثانية، 1944: سلمان شكر.

- الدورة الثالثة، 1945: منير بشير.

- الدورة الرابعة، 1946: غانم حداد، عادل أمين خاكي.

- الدورة الخامسة، 1947: سالم عبدالله دياب، محمد ياسين عبدالقادر.

- الدورة السادسة، 1949: يعقوب يوسف، نازك الملائكة، خليل إبراهيم، فوزي ياسين.

(12) آثرنـا في معرض حديثنا التاريخي وقصدنا اسـتخدام اصطـلاح ضارب بالعود والضرب بالعود، واسـتخدمنا اصطلاح عازف العود والعزف على العود في كل ما يتصل بالمدرسة الحديثـة، وهو تمييـز اصطلاحي مقصود لذاتـه ونجده أكثر دقة وأمانـة من الناحية اللسانية الدلالية التاريخية.

(13) الرعيل الأول الذي تتلمذ على الشريف محيي الدين: (جميل بشـير، سلمان شكر، منير بشـير، غانم حداد) انقسـم إلى فريقين اثنين. الفريق الأول انفرد به سلمان شكر الذي حافظ في مزاج تقاسـيمه على أسـلوب أسـتاذه. أما الفريق الثاني المؤلف من الأخوَين بشـير وغانم حداد فقد حاولوا الابتعاد عن المزاج التركي وتوجهوا إلى التقسـيم العراقي والبستات العراقية وموسيقى الريف العراقي.

انظر: المرجع السابق، ص. 15.

(14) تميّزت مدرسة الشريف محيي الدين حيدر بتأكيدها عدة نقاط، فقد أكدت أن آلة العود منفـردةً قادرةً على التعبير الفنـي الراقي العميق، مركزةً على ناحية التقسـيم التعبيري بعيـدا عن التطريـب الغريزي، وكذلك على التكنيك العالي المسـتوى في العزف، وأكدت كذلك على تسوية أوتار العود وضبطها على نحو مختلف عما هو متعارف عليه، إذ جعل محيي الدين وتر اليكاه (ري)، ووتر العشيران (مي)، ووتر الدوكاه (لا)، ووتر النوى (ره)، ووتر الكردان (صول)، كما أكدت على اسـتخدام خاص لقراءة القيم الزمنية واسـتخدام الريشـة المقلوبة، وعلى اعتماد السماعيات والبشارف والمقطوعات الموسيقية التي ألّفها محيي الدين منهجا والابتعاد عن التأليف الغنائي الطربي السائد في المدرسة المصرية.

انظر: المرجع السابق، ص. ص. 15 - 16.

(15) العود أشـهر الآلات الموسـيقية الشرقية على الإطلاق. والعود الذي نعرفه اليوم ترجع هيئتـه إلى أوائل القرن الثاني للهجرة (الثامن الميلادي)، اسـتنبطه منصور زلزل أشـهر ضارب به في الدولة العباسـية. وكان استنباطه من الطنبور بتقصير طول ساعده وإطالة صندوقه المصوت وجعله على شـكل بيضاوي وكأنه نصـف كمثرى (إجاصة). ويتكون صناعـةً من أجـزاء أربعة هي: الصندوق المصـوّت (ظهر العـود أو قصعته)، و«وجه العود»، و«سـاعد العود» أو زنده، و«بيت الملاوي» أو بيت المفاتيح حيث تربط أوتار العود. ويكون العود سـبعاويا ويسمى «العود الكبير»، وكان يستخدم في القرن الثامن عشر في مصر والشـام، وهناك عود «شـبوط»، وهو عود ثنائي الأوتار، وهو من فصيلة الطنبـور. والعود «العربي» هو عـود بأربعة أوتار كان يُضرب به خلال القرون الهجرية الأربعة الأولى، ويشبه إلى حد بعيد جدا العود الحالي بفارق زيادة وتر خامس واختلاف تسـوية هذا الوتر وموضعه. وتُسمى أوتاره الأربعة: البمّ، المثلث، المثنى، الزير. وهناك رأي آخـر يُرجـع ظهوره قبـل ظهور العود العـربي، ولعل أصحابه يقصـدون الطنبور العجمـي أو ما كان يُطلق العرب عليه البربط (صدر البط). وهناك أيضا العود المغربي، ويسـتخدم في شمال أفريقيا ويُطلق عليه اسـم «كويترة» نسبة إلى قيثارة، وهو أصغر حجما من العود العربي نقله عرب الأندلس إلى المغاربة.

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الرابع، ص. 299 - 319.

(16) انظر رؤوف يكتا بك، «الموسيقى التركية»، موسوعة لافينياك الموسيقية، المجلد الخامس، باريس، 1922، المجلد 2. ص. ص. 2945 - 3046.

(17) بدأت ظاهرة النوادي الموسيقية تظهر في سورية خلال فترة الانتداب الفرنسي وتحديدا منذ العام 1928. وبدأت عهدها بنواد جامعة لفنون الموسيقى والغناء والرقص والرسم. وكان أبرزهـا «نـادي الفنون الجميلة»، وتأسـس في العام 1930، وضـمّ عازفي الكمان توفيق الصباغ وفريد صبري وعازف العود والمغني مصطفى هلال. ثم تأسست في العام 1931 «دار الألحان والتمثيل» وضمّت من الموسـيقيين رشـاد أبو السـعود، وفي العام 1937 تأسـس «معهد الفنـون والآداب» وضمّ من الموسـيقيين فريد صبري ومصطفى هـلال. وكانت هناك نواد قصرت نشـاطاتها على خدمة الموسـيقى كان أولها «النادي الموسيقي السوري»، وتأسـس في العام 1928، وكان يضم: شفيق شبيب (عود)، توفيق الصبـاغ (كمان)، نصوح كيلاني (كمان)، محيي الدين الزعيم (كمان)، مصطفى الصواف (كمان)، بـدر ضباعي (كمان)، عثمان قطرية (قانون)، حسـني كنعان (منشـد)، رضا جوخدار (منشـد)، انحل هذا النادي بعد فترة قصيرة من تأسيسه وتشكل من أعضائه نوادٍ موسـيقية أخرى هي: (النادي الموسـيقي الفني) وتأســس عام 1930 وضم: فريد صبري (كمان)، عاصم بخاري (كمان)، فايز أسطواني (كمان)، فيصل عسلي (كمان)، زكي محمد الحموي (عود)، كامل القدسي (عود)، مصطفى هلال (عود وغناء).. ثم تأســس في العـام 1931 «نادي نهضة الموسـيقى» وكان يضم: حمدي طربـين (عود)، محمود البحرة (عود)، مجدي كركوتلي (كمان)، عثمان قطرية (قانون).. وتأسس في العام 1937 (معهـد الآداب والفنون)، وكان يضم: فريـد صبري (كمان)، غالب طيفور (ناي)، خليل جبة (قانون)، مصطفى هلال (عود وغناء)، محمد النحاس (تشـيللو)، سـعيد فرحات (منشـد)، زهير بقدونـس (عود وتشـيللو).. وفي العام 1939 تأسـس «معهد أصدقاء الفنون» وضم: عدنـان ركابي (كمان)، كامل القدسي (كمان وعود)، خضر جنيد (عود)، محمد النحاس (عود وتشيللو)، وعدنان قريش (عود وغناء)، وهشام الشمعة (كمان).

في العـام 1947 تأسـس «المعهد الموسـيقي الشرقي» عـلى يد نائب دمشـق وقتئذ فخري البـارودي. ألحق المعهد أول عهده بالإذاعة السـورية، ثم أتبع لوزارة المعارف وبعدها لوزارة الثقافة والإرشاد القومي. وعمل فيه: فؤاد محفوظ، خضر جنيد، محمد النحاس، كامل القدسي، سـعيد فرحات، عبدالوهاب سبيعي، عبدالسـلام سفر.. وقد خرّج هذا المعهد صبـاح فخري، وأمين الخياط، وعدنان إيلوش، وعدنان أبو الشـامات، وأسـعد خوري، وهشـام حمـوي، والأخوين عدنـان وزهير منينـي، وعمر العقـاد، وإبراهيم الذهبي، وبهجت حسان... وفي العام 1956 أسس حسن دركزللي فرقة موسيقية ضمت: محمـود جمعة نديـمـي (كمان)، عمر العقـاد (كمان)، كمال حجـازي (كمان)، محمد النحاس (عود)، سليم كسور (ناي)، نور الدين حنبلي (قانون)، حسان لحام (أكورديون)، مصطفى دولة (تشـيللو)، كمال داغستاني (تشيللو)، ياسـين حلواني (تشيللو)، إبراهيم الذهبـي (كونترباص)، فايـز عربي كاتبي (إيقاع)، أحمد دمشـقي (إيقاع)، نبيل خياط (إيقاع).

وفي العـام 1958 تأسسـت فرقـة من العاملين في الإذاعة السـورية باسـم «فرقة دمشـق الموسـيقية» وضمت: تيسـير عقيل (تشـيللو)، سـليم سروة (قانون)، عمر نقشبندي

(عود)، ميشــيل عوض (عود)، زهير بقدونس (تشيللو)، سليم كسور (ناي)، عبدالفتاح ســكر (كونترباص)، عدنان أبو الشامات (كونترباص)، حســان لحام (أكورديون)، إميل سروة (كــمان)، فريد صبري (كمان)، عبدالكريم حنبلي (كمان)، صبحي جارور (كمان)، محمد العاقل (إيقاع)، أحمد رعية (إيقاع).. وفي العام 1964 تأسســت فرقة موســيقية حرّة باســم (فرقة الفجر الموســيقية) يقودها عازف القانون أمين الخياط وتضم: سليم كســور (ناي)، محمد سرميني (ناي)، مصطفى ودعة (تشيللو)، سمير حلمي (تشيللو)، إبراهيم الذهبي (كونترباص)، أســعد خوري (أكورديون)، إبراهيم رعية (إيقاع)، فهمي حبش (كمان)، صبحي جارور (كمان)، ســعيد جميل (كمان)، ســامي صفدي (كمان)، أنــور ديــاب آغا (كمان)، يحيى جريــدة (كمان)، جعفر عقاد (كــمان)، مظهر جليلاتي (إيقاع)، نبيل خياط (إيقاع)، أحمد دمشقي (إيقاع).

انظر: عدنان بن ذريل، الموسيقى في سورية، ص. 191 - 196.

(18) في ســبعينيات القرن الماضي تشــكّل في لبنان الرباعي اللبناني، وكان يضم أربعة أساتذة هم: جورج فرح (عود)، محمد سبسبي (قانون)، نعيم بيطار (ناي)، فهيم جمال الدين (رق) كانوا يعزفون أمام جمهور من خلّص السمّيعة.

(19) رياض شرارة، الشبكة، بيروت، 11 ديسمبر 1972.

(20) بدأت الظاهرة مع منير بشــير وكان للفرنسي جان كلود شــابرييه وللسويسري سيمون جارغي الفضل الأول في إطلاقه أوروبيا، ثم استمرت الظاهرة مع نصير شمة وعمر بشير لتبقى في السياق العالمي العربي الإعلامي نفسه.

(21) كان للمعهــد الفرنسي للدراســات العربية في دمشــق IFEAD، دور كبير في تنظيم حفــلات تراثية لعازفي عود وعــازفي آلات شرقية أخرى، إضافــة إلى تنظيمه حفلات إنشاد ديني وصوفي.

(22) الرعيل الأول من الموســيقيين الشرقيين الســوريين تتلمذ على يد الأســتاذ الفلسطيني الســوري ميشــيل عوض، وكان عوض يعطي دروسه بعد الظهر بعد فراغه من وظيفته في الإذاعة. كان عوض عازف كمان وعود أعسر، يسكن في دمشق القديمة قبالة الكنيسة المريمية القريبة من بــاب شرقي في النصف الأخير من الطريق المســتقيم Via Recta بدمشــق. كثيرون تتلمذوا على الأســتاذ عــوض نذكر منهم عائلة جــارور كلها: صبحي جارور (كــمان)، عدنان جارور (قانون)، رياض جارور (كمان) وغيرهم.. وكان الأســتاذ عوض بحكم خبرته الإذاعية يعرف الضروري الأســاسي الــذي يجب أن يحصّله العازف كي يتمكــن من العزف مع فرقة موســيقية وقراءة مدوّنــة. وكان يجمع بعض تلاميذه ممن حفظوا البرنامج نفســه: بعض السماعيات، لونغايات... ويسجّل لهم عزفهم وهو يرافقهــم على العود تارة وعــلى الكمان تارة أخرى. في بيته الدمشــقي المتواضع تعلّم خيرة عازفي سورية.

(23) كان إســحق بن إبراهيم الموصلي (772 - 850م) شــيخ الموســيقيين في العصر العباسي الأول. وكان يُعدّ من بين أدباء عصره وشــعرائهم، لكن شــهرته في الغناء والتلحين فاقت شهرته في الشعر والأدب، وكان هذا يحزّ في نفسه فيقول: «وددتُ أن أضرب عشر مقارع وأعفى من الغناء». وكان الخليفة المأمون يقول: «لولا ما سبق على ألسنة الناس وشُهر به إسحق عندهم لولّيته القضاء بحضرتي، فإنه أولى به وأعفّ وأصدق وأكثر دينا وأمانة

من هؤلاء القضاة».

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الأول، ص. 156.

وهذا يدل على أن إسـحق بن إبراهيم الموصلي، على رغم ما كان يرفل به من نعيم وحظوة وجاه ومال وسلطان في بلاط الخليفة لعلو شأنه وطول باعه في الغناء وصناعة الألحان، كان يفضل لو يعدّ من طبقة الأدباء والشعراء.

(24) ڤولنـي، رحلة إلى مصر وسـورية، باريس، الطبعة الثانيـة 1959، الفصل الثامن عشر، ص. 392.

(25) ڤيوتو، «وضع الموسيقى في مصر»، «في وصف مصر»، المجلد الرابع عشر، الطبعة الثانية، باريس، 1826، الفصل الأول. ترجمناها عن الفرنسية.

(26) والأمر ينسحب على الواقع المصري مع افتتاح الإذاعة المصرية. ويتطلب الأمر أن نذكر هنا أن الأسـطوانة كان لها شـأن كبير في ترويج الغناء ونشره، وفي تحسين وضع المطرب والموسيقي، وأن الفونوغراف قد ظهر في مصر مطلع القرن العشرين، وتحديدا في العام 1904.

(27) المشـكلة التي حصلت أن الموسيقي والمغني لم يكتفيا بالراتب الوظيفي الشهري، وكان لا مناص من عملهما في المرابع الليلية، الأمر الذي أعاد الموسيقي الحكومي الموظف إلى الملاهي، التي تُذكر تاريخيا بمجالس القصف واللهو.

الفصل السادس

(1) مـا عدا كتاب حبيب ظاهر العبـاس، «الشريف محيي الدين حيـدر وتلامذته»، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دائرة الفنون الموسيقية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1994.

(2) كان سياسيا ضعيفا وحاكما فاشلا، غير أن التاريخ حفظ لنا ذكره لإسهاماته الثقافية التي تلخص وتجمع بين التيارات الثقافية المختلفة من مسـيحية وعربية إسـلامية ويهودية، والتي رفدت الحضارة الإسبانية في القرن الثالث عشر.

(3) ڤولنـي (1757 - 1820): فيلسـوف وكاتب فرنسي. درس الحقـوق والطب وزار الشرق الأوسـط وكتب في العـام 1787 كتابا عنوانه: «رحلة إلى مصر وسـورية» Voyage en Egypt et en Syrie.

(4) الرحالة الفرنسي كايو Caillot في الصفحة 13 من كتابه: «مختصر أسـفار حديثة ممثلة بأشـد ملامحها غرابة»، الـذي نشرته دار لودنيتـو في باريس العـام 1834، في طبعته الرابعـة، وصـف منطقة الهلال الخصيـب وبغداد وصفـا خياليا رومانسـيا له علاقة بعـين الأوروبي الذي يزور الـشرق، فيرى فيه مزيجا من خيالاته وأفكاره المسـبقة عنه والفروقات الجوهرية التي تفصل الشرق عن الغرب. وكايو في مختصره هذا اعتمد على مؤلف إنجليزي هو ريتشارد بوكوك صاحب كتاب: «وصف الشرق»، نشر في لندن العام 1743 في مجلدين اثنين. .

(5) نذكـر منهم على سـبيل المثال لا الحـصر الأديب الفرنسي جيرار دو نيرفـال Gerard de Nerval (ولـد في باريس العام 1808 ومات فيها العام 1855)، له كتاب رحلة إلى الشرق

Voyage en Orient 1843، والشاعر ألفونس لامارتين (1790 - 1869) A. Lamartine.

(6) للأسف، هذه الشاعرية لم يعد لها أثر اليوم بسبب ندرة الأصوات المؤذنة الجميلة، وللجوء المؤذنين إلى الميكروفونات ومضخمات الأصوات التي غالبا ما تكون من نوعيات رديئة الصنع وذات خرج صوتي سيئ الهندسة، فضلا عن أن حدة ارتفاعها كثيرا ما تتجاوز كل حدود الاستماع والاستمتاع.

(7) يذكرنا هذا من بعيد بما يسمى في تاريخ الموسيقى الغربية بخصومة البوفون La querelle des Bouffons في القرن الثامن عشر. نزاع نشب بين فريقين اثنين في باريس، أحدهما مؤيد للموسيقى الإيطالية (الأوبرا الهازلة تحديدا المسماة Bouffe) فدافع عنها وناصرها، وتزعم هذا الفريق الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو (1712 - 1778) Rousseau، والآخر دافع عن الموسيقى الفرنسية وناصرها وتشيع لها وقاده الموسيقي الفرنسي جان فيليب رامو (1683 – 1764) J. Ph. Rameau. وكانت الغلبة للفريق الأول، وفتحت العاصمة الفرنسية أبوابها على مصاريعها للتيار الموسيقي الإيطالي.

(8) أصدر المجلس الأعلى للثقافة في مصر في العام 2007 طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسي لانعقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة، والإصدار صورة طبق الأصل عن كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الذي أصدرته المملكة المصرية، وزارة المعارف العمومية، العام 1932. يقع الإصدار في 443 صفحة، يضاف إليها مجموعة من صور الموسيقيين والآلات الموسيقية وتقع في 77 صفحة.

(9) نحن لا نقصد في هذا السياق حية بمعنى موجودة، أي مسجلة أو تعزف في حلقات صغيرة تلم شمل السميعة من المختصين والمهتمين والمتذوقين. بل نقصد بهذا المفهوم أنها حاضرة ثقافيا في أذهان أبناء العربية، لا يستعجمونها إن استمعوا إليها، ولا يجدونها بعيدة عن مزاجهم وأحاسيسهم غريبة عن أذهانهم في قوالبها وصيغها وجملها اللحنية وأسلوبها. فهنا برأينا تكمن المشكلة كلها، وهي مشكلة طابعها ثقافي - نفسي.

(10) فلنلاحظ أن المجلد الأول في هذه الموسوعة صدر قبل عامين من انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة العام 1932 وشارك ديرلانجيه في أعماله.

(11) كان معظم الذين كتبوا في الموسيقى العربية من المستشرقين مؤرخين أو منظرين. وكانت كتاباتهم بداية انطباعية تغلب عليها النزعة الجمالية الموسيقية الأوروبية، يرون بمنظارها، ويحللون ما يرونه ويسمعونه منها من زاويتها، فضلا عن استغلاق مضمون اللغة الدلالي عند كثير منهم، الأمر الذي جعلهم يرون فيما كانوا يسمعونه من الغناء العربي رتابة وتكرارا مملا. وما ظهر من كتابات المستشرقين في الموسيقى العربية، خصوصا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وفي مختلف اللغات الأوروبية، ينقصه الإحاطة والشمول والموضوعية. وكان على المستشرق المؤرخ أن يتقن العربية للاطلاع على أمهات الكتب النظرية الموسيقية العربية، ولم يكن هذا ميسرا لهم. وتجربة البارون رودلف ديرلانجيه في ترجمة أمهات الكتب النظرية الموسيقية العربية في مجلدات الموسيقى العربية التي نشرها ذات دلالة في سد هذا النقص النظري المهم عند من لا يتقن العربية لفهم موسيقى العرب، وليقدرها حق قدرها من الناحية العلمية النظرية. والاعتماد الظاهر على كتابات المستشرقين في الموسيقى العربية سببه قلة من كتب فيها من أهلها، فضلا عن أن كتابات الأوائل في هذه الصنعة كانت ككل الكتابات العربية

وقتئذ تفتقر إلى المنهج العلمي والتبويب والتنسيق والجمع والفرز والتنظيم والتحليل والاستنباط والمقارنة... ولا بأس في النظر في هذه المؤلفات، لا بأس بتمحيصها وتفنيدها وأحيانا كثيرة بتصويبها. كتب المستشرق الإنجليزي هنري فارمر وحده عشرين كتابا في الموسيقى العربية، ومادة كتبه غزيرة نظريا وتاريخيا، تفرغ لها قرابة نصف قرن من الزمان بروح علمية موضوعية منصفة، وكان ملما بالعربية والفارسية قراءة وكتابة.

(12) عزفنا عن استخدام مصطلح نهضة أيضا تفاديا لأي تضمين دلالي تاريخي ملتصق بعصر النهضة أو عصر التنوير الذي أطلق على حركة ثقافية واسعة نشأت في العصر الوسيط (القرن الخامس عشر)، وخلال جزء من القرن السادس عشر في أوروبا. وكان من أهداف عصر النهضة الأوروبي هذا العزوف والتخلي صراحة عن قيم العصر الوسيط المرتبطة بالإقطاعية، وكان من بين أهدافه وخصائصه إعادة إحياء قيم العصور القديمة في الحضارة الأوروبية.

(13) وجدنا أنه من الضروري أن نتطرق إلى سيرة شابربيه الذاتية والبحثية الموسيقية لأسباب عدة، منها أنه احتك احتكاكا مباشرا بالأخوين بشير وبموسيقيين آخرين تتلمذوا على يد المعلم الكبير الشريف محيي الدين، ولنشاطه في تسجيل أسطوانات لهم. وقد أفدنا كثيرا من خلال لقاءاتنا به، وسمعنا منه آراء وشروحات مستفيضة ومعلومات قيمة سندرجها كلها وفق مقتضيات دراستنا.

وجان كلود شابربيه J. C. Chabrier الذي تطرقنا إلى ذكره بداية هو باحث موسيقي فرنسي قام بعدة زيارات للمشرق العربي بدءا من العام 1965، وهو تاريخ أول رحلة له للمنطقة، وحتى العام 1971 وما بعد. اقترنت هذه الزيارات بفترات إقامة متعددة درس خلالها الموسيقى العربية، والتقى عددا كبيرا من الموسيقيين. وشابربيه في الأصل طبيب كان يرغب في التخصص بالجراحة التجميلية، وصادف أنه تتلمذ على يد جراح فرنسي شهير متمكن من هذا الاختصاص بارع فيه يدعى غوستاف جينيستته G. Ginestet. وكان هذا الجراح قد تسلم، خلال فترة الانتداب على سورية، إدارة مستوصف طبي جراحي في دمشق، وترك هذا في نفسه حبا عظيما لسورية وللشرق نقله بدوره إلى مريديه وطلابه. ويذكر شابربيه أن أستاذه هذا كان يقص عليهم حكاياته المشوقة وذكرياته عن هذه الفترة في غرفة العمليات وهو يخيط ببراعة وحذق جروح المرضى. وعندما انتهى شابربيه من دراسة الطب بدأ بالاختلاف إلى مدرسة اللغات الشرقية ودرس على يد الأستاذ البروفيسور لوي بازان L. Bazin وهو أستاذ كرسي اللغة التركية. وقد أكمل بازان في نفس شابربيه ما كان قد بدأه أستاذه الأسبق الجراح جينيستته. وسرعان ما هجر شابربيه الطب ليتفرغ بكليته للاستشراق وللبحث في الموسيقى الشرقية تحديدا.

أنفق شابربيه خمسة عشر عاما في رحلات وإقامات في تركيا وإيران والمشرق العربي، ودرس علم الموسيقى في تركيا، الأمر الذي دفعه بداية إلى أن يجري بحثا واستقصاء عن «الارتجال الآلي في الموسيقى التقليدية التراثية، أوساط إبداعاته وشكله الراقي». ولشابربيه الفضل في أنه أجرى مقابلات مع أكثر من مائة موسيقي، وسجل قرابة أربعمائة ارتجال آلي على مسجلة ستيريو Hi-Fi بكر نوع ريفكوس Revox موديل 700A فيها عداد دقائق وثوان، وفي أغلب الأحيان كان يسجل في استديوهات إذاعية. أما المقابلات ثقافية الطابع فقد أجراها مع قرابة ألف شخص.

وقد أبلغني شابربيه أن بحوزته مترا مكعبا من الأشرطة التي سجل عليها ارتجالات موسيقية لعازفين من منطقتنا كثيرون منهم رحلوا، وقد سمعت منه هذه المعلومة شخصيا.

(14) المتر المكعب من الأشرطة البكر المسجلة لم ينشر شابربيه منها شيئا بعد، وهو لم يجد حتى اليوم دار أسطوانات تضطلع بهذه المهمة، وليس في مقدوره كفرد أن يقوم بهذا العمل وحده. وستبقى هذه التقاسيم التي جمعت بعناية حبيسة بطون الأشرطة، وقد رحل كثير من فنانيها عن دنيانا.

(15) صدرت المجموعة الأولى في العام 1974، وصدرت الثانية في العام 1979، وأعيد طبعها في العام 1984.

(16) ليوبولد غودوفسكي، عازف بيانو أمريكي من أصول بولندية، ولد في العام 1870 وتوفي في العام 1938.

(17) فريتز كرايسلر، عازف كمان نمساوي الأصل تجنس بالجنسية الفرنسية. ولد في العام 1875 في فيينا وتوفي في نيويورك في العام 1962.

(18) هو جاشا هايفتز، عازف كمان أمريكي من أصل روسي، ولد في العام 1901 وهاجر إلى أمريكا في العام 1925.

(19) ليوبولد أوير، عازف كمان مجري، ولد في العام 1845 وتوفي في العام 1930.

(20) ميشا إلمان، عازف كمان روسي، ولد في العام 1891 وتوفي في العام 1967.

(21) باغانيني عازف كمان وناشر إيطالي، ولد في العام 1782 وتوفي في العام 1840.

(22) يذكرنا هذا أيضا بمقولة شبيهة قيلت في عازف البزق السوري المبدع محمد عبدالكريم الذي كان يلقب بشيطان البزق لبراعته في العزف على هذه الآلة.

(23) قارنته مجلة Sunday Telegraph وقتها بعازف الغيتار الإسباني الشهير شيغوبيا Segovia. وكالت له مجلة Musical America المديح في عددها الصادر في 3 مارس 1928.

(24) أبو شريف محيي الدين، هو أخو جد الملك حسين ملك الأردن.

(25) بحوزة المغني الموصلي سعيد إسماعيل فحام، أستاذ فن المقام، صورة قديمة نرى فيها تختا شرقيا ونرى بشير عبدالعزيز، وهو أبو جميل ومنير بشير، يحتضن عوده ويعزف مع التخت. نقلناه عن شابربيه.

(26) من مقابلة أجريت مع جميل بشير في باريس، في نوفمبر 1973.

(27) من حوار مع بياتريس أوهانيسيان Beatrice Ohanessian باريس، يوليو 1974.

(28) من المفيد أن نذكر هنا أن جميلا تابع دراسته الثانوية إضافة إلى دراسة الموسيقى، وقد حصل على ما يكافئ البكالوريا العراقية وقتها، وكان هذا حدثا مهما في أوساط الموسيقيين الشرقيين.

(29) ينفرد جميل بشير عن غيره من الموسيقيين العراقيين والعرب كعازف عود بأنه موهبة تكرست باكرا بأسلوب جديد في العزف على العود يكاد يقطع كل صلة له مع الأساليب العزفية السائدة في زمانه، لا يقاربه فيها سوى عازف العود السوري عزيز غنام (1922

- 1977). احتفظ جميل بشير بجميل الطفل في داخله، وكان صاحب نظرة لماحة ذكية، بشوشا دوما، حاضر النكتة. كان يفضل الاهتمام بحديقة منزله والعيش برغد وهدوء بعيدا عن ضوضاء الإعلام والشهرة، وعلى الرغم من أنه كان معروفا في الأوساط الموسيقية العربية، فإنه كان زاهدا بهذا كله. كان جميل بشير بطبعه فنانا حقيقيا ينبئك عزفه بما هو عليه من علم وموهبة ورهافة. لم يكن يعزف بناء على طلب، بل عندما يحلو له ذلك، خاضعا في هذا لسلطان مزاجه وحده. وقد ذكر لنا الباحث الموسيقي الفرنسي جان كلود شابربيه خلال لقاءاتنا الصيفية السنوية الدورية في منزلي بدمشق كيف أنه تمكن بعد لأي وعناء من تسجيل عزف جميل بشير في منزله في بغداد في أغسطس 1971، ومرة ثانية في العام 1973، بعد أن استضاف جميل شابربيه في بيته في بغداد أربعة أيام كاملة. كان مزاجه الإبداعي صعبا للغاية، ولم تكن تصفو قريحته العزفية الارتجالية إلا بحلول منتصف الليل، ولعل ذلك أن يكون سببه انحسار حر الصيف اللاهب في العراق بعد منتصف الليل وفي ساعات الصباح الأولى. كان جميل بشير يستهل عزفه بعزف تدريبات تحمية لأصابعه وريشته يبدأ بعدها شلال النغم ليعزف ألحانا من شمال العراق ووسطه وجنوبه. طبع شابربيه أسطوانة لجميل بشير ضمن سلسلة أسطوانات أرابيسك، اختار محتواها مما سجله له في بيت جميل في بغداد في العامين 1971 و1973: أسطوانة أرابيسك LP 4، عود تقليدي من العراق، عود جميل بشير، باتيه - ماركوني، 2C066-95160، باريس، يونيو 1974.

(30) تخرج في الدورة الأولى من المعهد (صف العود) في العام 1943: جميل بشير وسركيس آروش. وتخرج في العام 1944: سلمان شكر، وتخرج في العام 1945: منير بشير، وفي العام 1946: غانم حداد وعادل أمين خاكي، وتخرج في العام 1947: سالم عبدالله ذياب ومحمد ياسين عبدالقادر، وتخرج في العام 1949: يعقوب يوسف ونازك الملائكة وخليل إبراهيم وفوزي ياسين.

انظر: حبيب ظاهر العباس، الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته، ص 6.

(31) لم يصل جميل بشير، على الرغم من موهبته وفطنته وكفاءته، إلى مستوى المعلم محيي الدين المذهل ومقدرته في العزف على العود.

(32) كان جميل من أساتذة الكمان الشرقي أيضا وله تسجيلات فردية على كمانه الرشيق مسجلة على أسطوانات، وبمصاحبة المطربين مثل القبنجي، ويوسف عمر، وناظم. كما سجل للعديد من الإذاعات ومنها إذاعة الكويت، التي سجل لها الكثير على كمانه: نذكر منها سماعي محير، ولونغا كردلي، حجازكار، سبوخ أفندي.. إلخ. كذلك هناك العديد من المبرزين الذي درسوا أو تأثروا بأسلوب عزفه على الكمان الشرقي ومنهم غانم حداد وفالح حسن.

(33) يذكر جان كلود شابربيه أن جميل بشير كان عازف العود الشرقي الوحيد الذي قبل أن يبدأ تسجيل عمل من أعماله كان يروض أصابعه ويدربها بعزف سلالم موسيقية، وبعزف تمرينات من طريقة هانون Methode Hanon.

(34) الباحث الموسيقي الإنجليزي جورج هنري فارمر، المشهود له بكفاءته وعلمه الواسع وثقافته الموسوعية، يذكر عددا كبيرا من المنشورات الحديثة، ويتكلم عن الموسيقيين الذين حضروا مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة. ويذكر البروفيسور Albo الذي كلفه الشريف محيي الدين بصفوف الكمان، كما يذكر البروفيسور هيرتز Hertz،

الـذي كلفه المعلم حيـدر بصفوف البيانو، كما يتكلم فارمر عن الموسـيقى الغربية في المعهـد، غير أنه لا يذكـر الشريف محيي الديـن حيدر، ولا يتكلم عـن تجربة العود الفذة عنده. كما أغفل ذكر جميل ومنير بشـير مؤلف المعجم الموسيقي الكبير، غطاس عبدالملك خشبة.

انظـر: Farmer, Henry - George, "Iraqian and Mesopotamian Music", in Grove's. Dictionary of Music and Musicians, London, and New York, Saint Martin's Press, 1945, t. IV, p. 528. وما بعدها.

انظر أيضا: Encyclopédie de la musique, Paris, 1959, t II, P. 582.

باب: IRAKIENNE (MUSIQUE)

باب: IRANIENNE (MUSIQUE)

المدخل الثاني عن الموسيقى الإيرانية موثق كأحسن ما يكون التوثيق.

(35) من لقاء أجراه جان كلود شـابرييه مع منير بشير في فرنسا Mont-Saint-Michel في مايو 1974.

(36) حسين شهاب، «بعزفه مقطوعة «حيرة» هز عازف العود منير بشير الشرق والغرب على أوتار عوده»، الأسبوع العربي، أبريل 1971، ص 24-25.

(37) في العـام 1952 مثـلا، رافق عازف الناي اللبناني جوزف أيوب الأخوين بشـير في حفلة أقيمت ببغداد في فندق سيليكت Select.

(38) «حوار مع الموسيقي العراقي منير بشير»، لسان الحال، بيروت، 14\8\1965.

(39) نرجح أن يكون هذا قد حصل في العام 1945 أو العام 1946.

(40) بعزفه مقطوعة «حيرة»، هز عازف العود منير بشـير بأوتاره الشرق والغرب، الأسـبوع العربي، أبريل 1971، ص 24-25).

(41) طبعت له أسـطوانة نجهل تاريخها، عنوانها: منير بشـير- مشوار مع العود حول العالم العربي (فولكلور) ليست بعيدة كثيرا في مستواها الفني عن الأسطوانة المذكورة أعلاه.

(42) عـلى الرغم من أن جميل ومنير تتلمذا على المعلم نفسـه، الشريـف محيي الدين حيدر، وتخرجا في المعهد الموسيقي نفسه في بغداد، فإن جميلا بزّ أخاه في الارتجال المزدوج بالمقام الواحد. فعلى سـبيل المثـال، كان جميل قادرا على الارتجـال بطريقتين مختلفتين في مقام صبا وفي جنس صبا بالأسـلوب التركي الغني بالتلوين لكنه أسـلوب بعيد في الوقت نفسـه عن المزاج العربي والشـعبي العام، كما كان قادرا في الوقت نفسـه على الارتجال بالأسلوب العراقـي، وهو أسـلوب أقـل غنى بالتلوين من الأسـلوب التركي، غير أنـه أقرب إلى مزاج الموضوعات اللحنية العرقية المعروفة في العراق. وعلى الرغم من أن الأخوين بشير أصلهما من شمال العراق، ويحفظان التراث الشعبي العراقي الشمالي ويجيدانه، فإنهما كانا يعزفان الألحان الشعبية العراقية الجنوبية لأنها أكثر غنى من الناحية التعبيرية الدرامية.

(43) هـذه المقطوعة مسـجلة من حفلة أحياها منير بشـير في جينيف، وهي محفورة على الوجه الثاني من الأسـطوانة، (المقطع الثالث) عنوان الأسطوانة: حفلة في جينيف، عود منفرد، منير بشـير، طبع شركـة باتيه ماركوني إيمـي Pathe-Marconi-EMI، باريس،

1972. وقــد تردد ذكر هذه المقطوعة كثيرا على لســان منير لأنها تصور حياته وحيرته، ويبــدو أنه اســتلهمها وعمره 14 عاما. كانت حفلة جينيــف هي أول حفلة عزف فيها منير بشــير أمام جمهور أوروبي، وقد نظمها له ســيمون جارغي Simon Jargy الأستاذ في جامعــة جينيف، في يوم الجمعة 4 يونيو 1971 في قاعة باتينو Salle Patino. وكان أسلوب منير وقتها متأرجحا بين الارتجال والتقسيم على مقامات شرقية وعزف مؤلفاته.

(44) حسين شهاب، مصدر سابق.

(45) من مقابلة صحافية أجراها جان كلود شــابرييه مع منير بشــير في باريس، في شهر مايو 1975.

(46) منير بشــير يشرح مقام «مخالــف» في أكاديمية العلوم ببودابســت، «النار»، بغداد، 4 فبراير 1967.

(47) منير بشير، «بيلا بارتوك فنان هنغاريا الخالد»، التآخي، بغداد، 2 نوفمبر 1967.

(48) «منير بشير في موسكو»، البلاد، بغداد، 15 أغسطس 1961.

- «حوار حول الفن العراقي في بودابســت، الهنغاريون يتســاءلون عن الأوبرا العراقية. منير بشير يعزف ويغني المقامات أمام الهنغاريين»، البلاد، بغداد، 10 فبراير 1962.

- «الفولكلور العراقي في بودابست»، البلاد، بغداد، 28 سبتمبر 1962.

(49) لو قارنا تقاسيم السيكا - هزام عند السوري الدمشقي عمر نقشبندي (1910 - 1981) الذي كان يضبط أوتار عوده: صول، لا، ري، صول، دو، وتقاسيم بنجوقة عند منير بشير الــذي كان يضبط أوتار عوده: دو، ري، صول، دو، فا، فا، وتقاســيم ركبانية عند جميل بشــير الــذي كان يضبط أوتار عوده: ري، مي، لا، ري، صــول، صول، نلاحظ ما يلي: أن ثلاثتهم استخدموا سلسلة متتالية تراتبية من الأجناس على النحو التالي: راست، سيكاه، حجاز، وعزفوا الأجناس الثلاثة على الأوتار نفســها وفي الوضعيات نفســها، وبمعزل عن التصوير أعطى ثلاثتهم الانطباع الصوتي نفســه. ولنلاحظ أن مقامي هزام بنجكاه هما مقامان كلاسيكيان، في حين أن الركبانية هي نغمة شعبية. وفي حين يتبع عمر نقشبندي تقاسيمه على مقام السيكاه - هزام برقصة شعبية سبقها دولاب من المقام نفسه تمهيدا لتقاسيمه، نلاحظ أن جميل بشير تعامل مع النغمة الشعبية «ركبانية» بروح كلاسيكية وزخرفهــا زخرفــات فصيحة من روح العود الراقي. بينما ظل منير بشــير كلاســيكيا في تقاســيمه، ولعل الســبب في ذلك أن البنجــكاه التي عزفها مألوفــة معروفة وهوامش الزخرف فيها ضيقة محدودة، وهو لم يشأ أن يغامر في المسموع المحفوظ عند العامة.

(50) ســنذكر لاحقا، في متن دراستنا الموسعة هذه، رأي عازف العود السوري عمر نقشبندي بأسلوب عزف الأخوين بشير على العود.

(51) لسان الحال، بيروت، 14 أغسطس 1965.

(52) Récital à Genéve. Luth Solo (Oud). Munir Bachir, Pathé-Marconi EMI. C054-11.803, Paris 1972

(53) «عود منير بشــير وســيتار رافي شــنكر يتحاوران في لقاء دولي»، الجمهــور، بيروت 29 سبتمبر 1971.

(54) عراق، عود كلاسيكي عربي، عزف منير بشير، أوكورا، باريس، 1972.

(55) «المهاجر»، الأسبوع العربي، بيروت، 29 مايو 1972.

(56) مجلـة لبنـان، بيروت، 11 ديسـمبر 1972، المحرر، بيروت، 11 سـبتمبر 1972، الحياة، بـيروت، 12 سـبتمبر 1972، العمـل، بـيروت، 1972/12/14 لوريان لو جـور، بيروت، 1972/12/14، لسان الحال، بيروت، 1972/12/14.

(57) نبيل أصفهاني، «زرياب الزمن المعاصر»، الأسبوع العربي، بيروت، 19 مارس 1973.

(58) في أخريات حياته كان يتنقل بين الأردن وهنغاريا موطن زوجته وتوفي فيها.

(59) كانت الأمور في السـبعينيات لاتزال بخير نسبيا من الناحية الفنية الموسيقية عما آلت إليـه اليـوم، ويبدو أن التعلل بالمسـتقبل الواعد في هذا ضرب مـن الوهم، على الأقل حتى الآن.

(60) مطر محمد هو عازف بزق غجري سوري من حمص، دُعي إلى بيروت ليقدم فيها حفلا في العام 1965، وعزف في مدريد وبرلين في العام 1969، كما عزف في الأسـابيع الدولية للموسـيقى المعاصرة التي نظمها في باريس المعهد الدولي للدراسات الموسيقية المقارنة في العـام 1971. ويبـدو أن في نفـس منير غصة من أن مطر محمد كان أسـبق منه في دخول قاعات أوروبا الموسيقية عازفا متفردا.

(61) المحرر، بيروت، 9 أبريل 1973.

(62) البلاغ، بيروت، 20 يونيو 1973.

(63) هذه المقطوعة مسـجلة على أسطوانة عنوانها: أمسية موسيقية في جينيف. وهي المقطوعة الرابعة والأخيرة في الوجه الثاني من الأسـطوانة، مدتها ثلاث دقائق وخمس ثوان. ورد اسـم المقطوعة على غلاف الأسطوانة من الخلف: «الشرق في الأندلس» L'Orient en Andalousie، بينما ورد اسـمها على ملصق الأسطوانة نفسـها من الداخل: «الشرق والأندلس» L'Orient et Andalousie، ولو أن الكتابة الفرنسـية هنـا مغلوطة لأنه كان من الواجب إضافة «ال» التعريف الفرنسـية للأندلس فتصبـح الكتابة الصحيحة للعنوان هـي: «الشرق والأندلس» L'Orient et l'Andalousie، هـذا إذا كان هـو المقصود فعلا من العنوان. وربما كان اللبس سببه في الأصل خطأ في ترجمة العنوان العربي الذي أطلقه منير عليها.

(64) وهي الأسـطوانة الرابعة من مجموعة أرابيسـك الأولى. طبعتها شركة باتيه - ماركوني EMI، سـجلت في العراق في العام 1973، يتضمن وجهها الأول تقاسـيم (أورفة 3.45، حسيني 2.55، شوري 2.50، دشت دقيقتان، أوشار 2.25، مدمي 2.20)، أما وجهها الثاني فقد سجلت عليه تقاسيم (لامي 2.45، سويحلي 1.50، أبوذية 2.05، أوج 3.10، مخالف 2.45، ركبانية 3.10). وتعد هذه الأسـطوانة من أهم مجموعتي أسـطوانات أرابيسك كلها. ولها قيمة فنية وتاريخية في آن معا. فجميل بشير الذي غاب عن الضجة الإعلامية والأضواء بقي عند العازفين العارفين أهم عازف عود في العصر الحديث.

(65) جورج راسي، «باخ تأثر بالموسيقى الأندلسية»، البلاغ، بيروت، 2 أبريل 1973.

(66) أعلنت صحيفة «لوريان لوجور» عن الحفل في عددها الصادر يوم 8 أبريل 1973.

(67) برنامج الحفل، 9 أبريل 1973.

(68) كان Poche هو الذي قدم مطر للجمهور الأوروبي. وقد انتظر منير ثماني سنوات طويلة قبل أن يتلقى دعوة مماثلة وقد حمل في نفسه غصة لهذا.

(69) كان من بين الحضور الأساتذة: Ella Witshoff, Robert Günter, Yvar Schumtzschwalter.

(70) مسجلة على الأسطوانة رقم 1 من مجموعة أرابيسك الأولى.

(71) - جان كلود شابرييه، «الموسيقى التقليدية العراقية تدخل من الباب العالي»، «فرنسا والبلدان العربية»، 5 يونيو 1975.

- جان ميشيل داميان، «رن 1975 أو تتويج الفولكلور»، صون ماغازين، باريس، يونيو 1975.

- عمر دياكتيت، «منير بشير، سفير الموسيقى الشرقية»، «أفريقيا - آسيا»، باريس، 5 مايو 1975.

- موريس فلوريت، «العراق، عاصمة رن»، «أوبسرفاتوار»، 21 - 27 أبريل 1975.

(72) تستحق هذه الظاهرة في الموسيقى العربية أن نتوقف عندها طويلا. فالمطرب، المغني، المؤدي مهما علا شأنه أو انخفض يستأثر بكل شيء في الأغنية. وقد ساعده التقصير والجهل وقلة التقدير التي تسم الأوساط الفنية العربية عموما على الترويج له دون غيره من صناع الأغنية الحقيقيين، فراحت الأغاني تعرف باسم مغنيها وقلما يذكر من لحنها، اللهم إلا إن كانت لهم غاية في ذلك، خصوصا إذا كان الملحن علما مشهورا والمطرب المغني مازال يشق طريقه الفني، عندها فقط تسلط الأضواء على الملحن المشهور لعل المطرب الناشئ يلحقه شيء من شهرة الملحن. أما في الحفلات العامة السائدة فيبقى الملحن مجهولا، ويكاد لا يذكر كاتب الأغنية أو ناظمها أو قارضها إن كان متخصصا في كتابة الأغنية أو زجالا أو شاعرا إلا في أندر الأحيان، وإذا كان الزجال الناظم الشاعر معروفا مشهورا فينسحب على الأغنية وقتها ما قلناه فيها عند تعرضنا لملحنها المعروف.

الفصل السابع

(1) على سبيل المثال، تتلمذ على الأستاذ السوري الكبير عمر البطش (1885-1950) أستاذ الموشح والغناء العربي بهجت حسان، الذي تروي الأخبار المتناقلة عنه أنه كان ابنا روحيا للمعلم البطش الذي لم يرزقه الله أولادا، وظل بهجت حسان وفيا مخلصا لآل بيت معلمه البطش حتى بعد وفاته ولسنوات طوال.

(2) فلنلاحظ أننا قصدنا استخدام مصطلح «مريد» في سياقات بعينها لأنه المصطلح العربي المستخدم دلاليا في ما نقصده، وهو مصطلح شاع استخدامه عند العرب وعلى طريقة تعليمهم الشفاهية في علوم الدين والدنيا على حد سواء.

(3) يمكننا أن نذكر بعجالة عائلة عبدالعال الفلسطينية، الذي اشتهر فيها عازف الكمان عبود عبدالعال، وكان أبوه عازف قانون وأخوه عازف ناي. وعائلة الحجّار المصرية التي اشتهر فيها علي الحجار، وكان أبوه مطربا أيضا. وعائلة جارور السورية التي اشتهر فيها عازف الكمان صبحي جارور، وعازف القانون عدنان جارور، وعازف الكمان رياض جارور، وكان

أبوهم موسيقيا، ولهم أبناء موسيقيون أيضا. ولن تعوزنا الأمثلة وهي لا تعدم حتما في بلدان عربية أخرى. من السهل أحيانا أن يختار ابن مهنة الموسيقى إذا نشأ في عائلة موسيقيين، فالممانعة الاجتماعية التقليدية تكاد تكون في هذا السياق معدومة. ويمكننا هنا أن نذكر مثال عائلة الرحباني اللبنانية التي أسسها عاصي ومنصور وإلياس الرحباني وفيروز، وأنتجت موسيقيين كثرا: زياد من عائلة عاصي، ومروان وغدي وأسامة من عائلة منصور، وغسان وجاد من عائلة إلياس وعمر من عائلة غدي. وضمن السياق اللبناني يمكننا أن نذكر أيضا الأخوين محمد وأحمد فليفل، ومرسيل خليفة وابن أخته شربل روحانا.

(4) انظر: رؤوف يكتا بك، «الموسيقى التركية»، في موسوعة لافينياك- تاريخ، المجلد الخامس، ص 298.

(5) ظل إسحق بن الموصلي يضنّ بعلمه على الآخرين ولم يكن يرضَ بنشر علمه في صنعته خشية أن يبزه تلامذته فيها. وكان يصنع ألحانه بطريقة تناسب صوته، على رغم أن معاصريه كانوا يرون أن في صوته عيوبا وأنه لم يكن يملك صوتا جميلا أصلا ليغني، وكان يقال فيه: «في حلقه نبّو عن الوتر»، ويعني هذا أن صوته كان خارج طبقة الغناء. وكان هذا الأمر يُطمع المغنين فيه، لكنه كان يفوقهم علما بالنغم والوتر والإيقاع، ويتمتع بذكاء وفطنة وسعة معرفة، فكان يقلب عليهم ظهر المجنّ.

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الأول، ص 157 - 159.

(6) الطريقة التي كان يعتمد عليها الأستاذ الفلسطيني السوري ميشيل عوض، وكان يدرس في داره الكائنة قبالة الكنيسة المريمية بدمشق القريبة من باب شرقي، ترتكز أساسا إلى كون المتعلم يُحسن قراءة المدوّنة (النوتة). وكان الأستاذ عوض يكتب العمل: سماعي، لونغا بخط يده على دفتر المتعلم ويعزفها أمامه ويرافقه في عزفها مرة أو أكثر، ثم ينصرف المتعلم ليتدرب على العمل إلى أن يحفظه تماما حتى موعد الدرس الثاني. وكانت الدروس أسبوعية أو مرتين في الأسبوع. ولا يستغرق الدرس عموما أكثر من نصف ساعة إذ إن مبدأ التعلم يستند إلى التدريب في المنزل على حفظ العمل.

(7) في العصر العباسي الأول كان بين إسحق الموصلي وإبراهيم بن المهدي، أخي الخليفة هارون الرشيد، جدال دائم حول طريقة الغناء التي كانت سائدة معروفة ويؤيدها إسحق، والطريقة الجديدة فيه التي أتى بها إبراهيم بن المهدي، إذ كان المهدي عندما يعجز عن غناء القديم المتقن الثقيل يلجأ إلى تحريكه وتخفيفه حتى يلائم صوته، وكان يدّعي بذلك أنه يصحّح غناء المتقدمين، لكن إسحق كان يعارضه ويجادله في ذلك ويعتبر أن طريقة إبراهيم بن المهدي فيه إنما هي إفساد للغناء المتقن.

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، الجزء الأول، ص 157.

(8) كانت لإسحق الموصلي طريقة خاصة جدا في الغناء، إذ كان يبتدئ الصوت الذي يغنيه بالصياح: «.. وكذلك أصواته كلها، وأكثرها يبتدئ الصوت فيصيح فيه، وذلك مذهبه في جلّ غنائه، حتى كان كثير من المغنين يلقبونه بـ«الملسوع» لأنه يبدأ بالصياح في أحسن نغمة فتح فيها أحدٌ فاه، ثم يردّ نغمته فيرجحها ترجيحا وينزلها تنزيلا حتى يحطها من تلك الشدة إلى ما يوازيها في اللّين، ثم يعود فيفعل مثل ذلك فيخرج من شدة إلى لين ومن لين إلى شدة، وهذا أشد ما يأتي من الغناء وأعزّ ما يعرف من الصنعة».

المرجع السابق، عن الفارابي، ص. 159-160.

(9) قال أبو الفرج الأصفهاني في الأغاني في إسحق الموصلي: «... وهو الذي صحح أجناس الغناء وطرائقه وميّزه تمييزا لم يقدر عليه أحد قبله ولا تعلّق به أحد بعده، ولم يكن قديما مميزا على هذا الجنس».

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الأول، ص 157.

وانظر أيضا في هذا: رسالة ابن المنجم في الموسيقى كشف رموز كتاب الأغاني، تحقيق وشرح وتعليق د. يوسف شوقي، 1976، ص 359.

(10) أحرف العربية لسانيا صامتة وصائتة. الصامتة مثل: الصاد والكاف واللام والميم والعين.. أما الصائتة فهي نوعان اثنان: الصائتة المهموسة ومثالها: الفتحة والضمة والكسرة، والصائتة الممدودة ومثالها: الألف والواو والياء (أحرف العلة).

(11) جرت محاولة منذ أكثر من خمس سنوات برعاية سويدية تشكل على إثرها ملتقى معاهد الموسيقى في العالم العربي، الذي جرى اجتماعه التأسيسي الأول في مدينة إسطنبول، ثم كانت له اجتماعات أخرى في عمان ودمشق وتونس. كان هدفه الرئيس توحيد مناهج تعليم العزف على الآلات الشرقية في معاهد العالم العربي، لكن المشروع لم يرَ النور بسبب عدم التعاون والإهمال وعدم المتابعة وضيق الأفق والرؤية لدى إدارات المعاهد، مما أدى إلى إجهاض المشروع وتعليق ملتقى المعاهد وتوقفه عن الاجتماع. ونظرا إلى تباطؤ أعضائه وعدم تعاونهم في تحقيق مشروع المناهج، أحجمت الجهة السويدية الراعية عن تمويله وبالتالي توقف.

(12) محمد القصبجي كان أستاذ العود، تتلمذ عليه محمد عبدالوهاب ورياض السنباطي وكثر غيرهما. ولم يترك لنا محمد القصبجي منهج تعلم العزف على آلة العود.

(13) أصدرنا من «دار الأوبرا السورية»، ضمن سلسلة أعلام الموسيقى والغناء في سورية، أسطوانة لعازف العود عمر نقشبندي تُظهر أسلوبه الدمشقي في العزف على العود. تشغل الأسطوانة الرقم (13) ضمن السلسلة.

(14) أصدرنا أسطوانة نادرة ضمن السلسلة السابق ذكرها لعازف العود عزيز غنام تُظهر لنا أسلوبا طليعيا رائدا ابتدعه عزيز غنام. كما ضمت الأسطوانة عزفا له على آلة الكمان يُظهر تمكنه وتضلعه من الناحية التقنية والمقامية.

(15) أصدرنا من الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون (دار الأوبرا السورية)، وضمن سلسلة أعلام الموسيقى والغناء في سورية، اثني عشر ألبوما تشغل قرابة ست عشرة ساعة من التسجيلات المذهلة للعملاق محمد عبدالكريم. الإصدار الأول ضمن السلسلة يشغل الرقمين (1-2) منها، والإصدار الثاني يشغل الأرقام (17-26).

(16) انظر: كتاب مؤتمر الموسيقى العربية، طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسي لانعقاد ومؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة، 2007، ص. 341-352.

(17) نذكر منهم هنا على سبيل المثال لا الحصر: د. محمود أحمد الحفني، الأستاذ هابا (براغ)، الأستاذ شانتغوان (باريس)، هندميث (برلين)، زاكس (برلين)، فيلليز (أوكسفورد)، رؤوف يكتا بك (إسطنبول)، زامبيري (ميلانو)، صفر علي (مصر)، مصطفى رضا بك (مصر).

(18) المرجع السابق، ص 344.

(19) المرجع السابق، ص 345.

(20) المرجع السابق، ص 349.

(21) المرجع السابق، ص 350.

(22) المرجع السابق، ص 350.

(23) المرجع السابق، ص. 350-351-352.

(24) كان الموسيقي السوري حسني الحريري يقول إن أبناء الأثرياء الجدد يُقبلون على تعلم العزف على البيانو، في حين يتعلم ابن الحلاق العزف على العود.

(25) الموسـيقي السـوري إياد حيمور المقيم في فرنسـا بارع في العزف على العود والقانون والناي.

الفصل الثامن

(1) تعلـم إسـحق الموصلي الضرب بالعود على يد زلزل، أشـهر ضـارب في العود في العصر العبـاسي كله، وأصبـح بدوره من أشـهر ضُراب العود في زمانـه. وكان الخليفة الواثق يعجب من كمال صنعته، إذ كان بمقدوره الضرب على عود تسـويته شاذّة من دون أن يجعل السـامع مدركا لذلك. وقد حاكى في ذلك مغنيا فارسيا ضاربا بالعود يُدعى فِهليذ كان يشوّش أوتار عوده ثم يضرب عليه ألحانا معروفة فلا يظهر في تسوية العود شذوذ.

انظر: غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الأول، ص 159.

(2) نذكـر هنا على سـبيل المثال لا الحـصر تأهيل: زكريا أحمد ورياض السـنباطي ومحمد القصبجـي ومحمد عبدالوهاب وأم كلثوم، في مصر وحدها، ولا تعدم الأمثلة الكثيرة في العالم العربي كله في هذا السياق. نستثني من هذه الطائفة الكبيرة من كبار الفنانين في المرحلة التي ذكرناها أسـمهان وفريد الأطـرش، فهما لم يختلفا إلى المدارس القرآنية ولم يتعلما فيها، ومن هنا نفهم عيوب النطق والتلحين الموجودة أحيانا عند فريد الأطرش.

(3) نذكر هنا مما كتبه الشريف محيي الدين حيدر: سـماعي فرحفزا 1926، سماعي دوكاه 1935، سـماعي عشـاق 1939، سماعي هزام 1924، سماعي مسـتعار 1958، سماعي عراق 1940، سـماعي نهاوند 1940، دراسة Etude (بلا تاريخ)، مقطوعة كابريس (1) 1923، مقطوعة كابريـس (2) 1924، مقطوعة الطفل الراقص 1928، مقطوعة الطفل الراكـض 1956... ومن مقارنـة التواريخ ندرك أن بعض هذه الأعمال كتبها قبل مقدمه إلى بغداد سـنة 1936، وبعضها كتب خلال إقامتـه وإدارته للمعهد في بغداد، وبعضها الآخر كتبه في إسطنبول بعد عودته من بغداد، وبعضها الأخير كتبه في أمريكا.

(4) لو تتبعنا شـجرة عائلة من تتلمذ على الشريف حيدر من الجيل الأول والثاني لأدركنا أن مدرسته لم تتوقف حتى اليوم. نذكر هنا، على سبيل المثال لا الحصر، أن منير بشير تتلمذ على يد حيدر، وأن عمر بشير تتلمذ على يد أبيه منير.

(5) لا يمكننا في هذا السياق إغفال مساهمة عازف العود شربل روحانا ونصير شمة، فكلاهما كـرّس من وقته لتأهيل عـازفي عود مجيدين، وهناك حتما محاولات من هذا القبيل في بلـدان عربية أخرى. فتونس مثلا من البلدان العربيـة المهمة في موضوع تأهيل عازفي

العود والقانون. ولا شـك عندنـا في أن هناك محاولات فردية أخـرى مبعثرة في أماكن أخـرى من العالم العربي لم نطلع عليها بعد تسـتحق بما تحمله مـن إضافات أن تُذكر ويُعرّف بها.

(6) نذكر من تآليفه في السماعي:

- سماعي هزام 1924
- سماعي فرحفزا 1926
- سماعي دوكاه 1935
- سماعي مستعار 1958

كتبها في إسطنبول

- سماعي عشاق 1939
- سماعي عراق 1940
- سماعي نهاوند 1940

كتبها في بغداد.

(7) نذكـر هنا من مؤلفات جميل بشـير المقطوعات المعنونة التالية: «شـاردة»، «صُدفة»، «بدايـة حـب»، «عينـاك»، «أيام زمـان»، «رقصتي المفضّلـة»، «أندلـس»، «جُنيد»، «كابريـس»، «حـيرة»، «رقصة جُمانـا»، «قطـرات»، «ملاعب النغم»، «سـيرتو»، «في الغـروب»، «قيثارتي»، «همسـات». كـما كتب في القوالـب الآلية: «سـماعي ديوان حسيني»، و«سماعي راست»، و«سماعي نهاوند»، و«لونغا فراق».

(8) في السـبعينيات من القرن الماضي، وتحديدا عندما بدأ منير بشـير حفلاته الانفرادية في أوروبا ولبنان، بدأ يصرّح بأن أسـلوبه يختلف عن أسـلوب محيـي الدين حيدر، وأنه اختط لنفسه أسلوبا خاصا به.

(9) انظر: حبيب ظاهر العباس، الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته، ص 102، 103.

(10) إن المتتبع للتاريخ، ولن أقول القديم جدا، بل سـأقتصر على القرن الماضي، يلاحظ قلّة الكتابة وندرتها عندنا قياسـا إلى الكم الهائل الذي ينتجـه الغرب. نحن مهذارون جدا في حياتنـا اليومية مقلّون جدا في تثبيت الوقائـع على الورق، في حين نجد الغرب مقلا عموما في كلامه في حياته اليومية، «مهذارا» على الورق، إذ غالبا ما نلحظ، وخصوصا في الأعمال السـينمائية أو في الوثائقيات، الكم الهائل الذي وصلنا مخطوطا بيد شهّاد على العـصر في مختلـف ميادين الحياة، مما وفر لنا كمّا هائلا من الشـهادات لو قاطعناها بعضها مع بعض لظهرت لنا حقائق وصور وأفكار وآراء حول المرحلة التي تتكلم عنها. والكتابة ولع عند الغربيين، والمشـافهة والعنعنة ولـع عندنا. فمن تاريخ عصر النهضة الموسـيقية الحافـل في بلادنا وحده زكريا أحمد الذي كان يكتـب مذكراته يوميا وعلى نحو مقتضب لكنه مفيد جدا، راصدا يوميات شخصية متقاطعة مع حوادث عامة مهم تتبعها للوقوف على حقائق كثيرة مستغلقة أو مفهومة فهما مواربا أو مغلوطا أو حتى مشـوّها. أما محمد عبدالوهاب فقد رصد مسيرة حياته برنامج إذاعي وآخر تلفزيوني: (مشوار حياتي، والأشياء بمسمياتها)، وحلقات تلفزيونية حوارية خطف فيها خلفا يحكي

لنا قصة حياته حكاية قاص، وتخلو غالبا من المرجعية التأريخية، فكانت الحوادث تُذكر مــن دون ذكر تاريخها، وإن ذُكرت في بعـض المواضع فهي تقريبية وتحتاج إلى تدقيق. وعلى هذا النحو ضاع أثر كثيرين ممن كان لهم دور كبير في حياتنا الفنية الحديثة. ربما فتحنا هنا معترضة كبيرة قد تبدو في غير محلها، لكن المطلع على تاريخ الموسيقى بلغات أجنبية يُدهش دهشــة عظيمة من كم المعلومات الهائل المتوافر عن الحياة الموسيقية وتطورها، ويدهشــه ما خلّفه لنا الموسيقيون الغربيون أنفسهم من مذكرات وتعليقات وكتابات شخصية ونقدية أفادت كلّها في رسم صورة شاملة للفنان وعصره.

(11) 14 أغسطس 1965.

(12) مســألة الاختلاف حول تحديد مســافة «الســيكاه» قديمة جديدة كما أسلفنا، ولو أنها تبدو اليوم ممارســة محسومة تماما، فاســتخدام الآلات الإلكترونية «المشرّقة» أي التي تعــدّل فيها بعض العلامات لتصبح الآلة قادرة على عزف المقامات الشرقية كالراســت والبياتي والســيكاه، أصبح اليوم معمما في موسيقى المنوعات إلى درجة أنها تكاد تكون الآلة الوحيدة المستخدمة اليوم في التسجيلات في الأستوديوهات، وهي آلة «الكي بورد» «الأورغ الإلكتروني»: المعزف الإلكتروني لو أحببنا تعريبه. وهذه الآلة قسّمت السلّم إلى 24 درجة وتحســب الثالثة (السيكاه) في الراســت، والثانية (سيكاه) في البياتي، والثانية (ســيكاه) في الصبا، والأولى (سيكاه) في السيكاه تحسب كلّها على هذا الأساس. فسيكاه مقامات الراســت والبياتي والصبا والسيكاه أصبحت واحدة اليوم، وهي ليست بواحدة أصــلا في موســيقانا، وحدها آلات القانــون والعود والكمان العــربي والناي قادرة على استخراجها في مواضعها، طبعا إذا عزف عليها عازف متمكن.

(13) في منتصــف القرن الماضي أدخلت آلة الأكورديون الغربية إلى الفرقة الشرقية، وكان من الضروري تعديل بعض العلامات الموسيقية فيها لتتمكن الآلة من عزف بعض المقامات الشرقيــة كآلة إفرادية وآلة مصاحبة. وكانت العلامات التي تحوّل فيها عادة هي علامة مي (سيكاه) وعلامة لا (سيكاه)، وعلامة سي (سيكاه)، وغالبا ما كانت تشرّق: أي تجعل شرقية على النحو التالي: «مي- ســيكاه»: علامة مي بيكار، علامة «لا- ســيكاه»: علامة لا بيمول، علامة «سي- ســيكاه»: علامة سي بيكار. ثم اســتنبط المشرّقون، وخصوصا في مصر، حيث كثر اســتخدام آلة الأكورديون، المشرّق أو المعرّب، طرائق متنوعة لاستخراج علامات الســيكاه هذه على الأكورديون، فجعلوا اســتخراج بعضها أو كلّها بطريقة فتح أو إغلاق منفاخ الآلة الذي ينفخ الهواء في بعض الفتحات المركب عليها الشــفرات التي تهتــز وتصدر صــوت النغمة، فجعلوا الفتــح يعطي مثلا علامــة «لا بيمول» والإغلاق يعطي علامة «ســيكاه لا» وهكذا. وقد طُبقت هــذه العملية على بعض العلامات غير المطروقــة كثيرا في العزف، في حين كان الميل نحو تثبيت علامات ســيكاه (مي، لا، سي) في الأوكتــاف ونصف الأوكتاف الأعلى (القرار) من الآلــة، والإبقاء على أوكتاف ونصف الأوكتاف الأدنى (الأوســط والجواب) على حالته الطبيعية كسلّم غربي معدّل. محاولات محمــد عبدالوهاب إدخال الأكورديــون في أعماله في النصف الأول من القرن العشرين كانــت محاولات غربية بحتة، فلم تكن هــذه الآلة أصلا قد شرّقت بعد وكان عازفوها أجانب أصلا، ومثالها عزف الأكورديون في أغنية «سهرت منه الليالي».

(14) في العام 1981، صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، كتابا للدكتورة شــهرزاد قاسم حسن عنوانه «الموسيقى العراقية» يقع في 279 صفحة، تطرقت المؤلفة

فيه إلى دراسة الآلات الموسيقية التقليدية في العراق، والموسيقى الشعبية فيه، والفرقة القومية للفنون الشعبية، ومعهد الدراسات النغمية.

(15) تأسس «معهد الدراسات النغمية» في بغداد ونُشِر نظام المعهد في يناير سنة 1971، ملحقاً بوزارة الإعلام العراقية، للعناية بتدريس الغناء التراثي والشعبي العراقي. بيد أن النية الطيبة في تأسيس هذا المعهد لم تُنجه من الزلل والخلط، إذ إن حصة الغناء العراقي التراثي الفولكلوري فيه كانت قليلة مقارنة بحصة الموسيقى الغربية والتركية، الأمر الذي أفشل هدف ومشروع معهد الدراسات النغمية، إذ كان المقام العراقي يُدرّس فيه بواقع ساعتين أسبوعيا. ولم تكن آلتا الجوزة والسنطور تدرسان فيه بداية، وهما آلتان مهمتان من آلات المقام العراقي. وكان من المفترض أن يلجأ المعهد لتعليم الموسيقى التراثية والفولكلورية المحلية في مراحله الأولى على معلمي الموسيقى الذين يُطلق عليهم في العراق «أسطوات الموسيقى» لكن هذا لم يحدث، إذ اشترطت إدارة المعهد على من يرغب في التدريس فيه معرفة قراءة المدونة.

(16) قُيّض لمصر في بداية عهدها التعليمي الموسيقي أن يكون لها أساتذة موسيقى كبار يُعتدّ بمواهبهم وكفاءاتهم وعلمهم: محمد القصبجي كان أستاذا في المعهد الموسيقي تتلمذ عليه محمد عبدالوهاب ورياض السنباطي وأسمهان.. وفي العراق، كان علي الدرويش الحلبي أستاذ الناي والموشحات في المعهد الموسيقي في بغداد، إلى جانب محيي الدين حيدر أستاذ العود، كما درس علي الدرويش في معهد الرشيدية في تونس الناي وغناء الموشح، وله أياد بيضاء في التدريس بمعهدي حلب ودمشق.

(17) شنّ منير بشير حملة خلال حملته الإصلاحية الموسيقية التعليمية في العراق على جيل من «المعلمين» غير المؤهلين الذين كانوا يمسكون بزمام التعليم الموسيقي في العراق. ويقال إن حملته هذه قد بدأت في العام 1946، أي في وقت مبكر جدا كانت ثمار تعليم المعلم محيي الدين لاتزال نضرة.

(18) أول معهد موسيقي في دمشق تأسس في العام 1947 «المعهد الموسيقي الشرقي» على يد نائب دمشق وقتئذ فخري البارودي. ألحق المعهد أول عهده بالإذاعة السورية ثم أتبع لوزارة المعارف وبعدها لوزارة الثقافة والإرشاد القومي. وعمل فيه: فؤاد محفوظ، خضر جنيد، محمد النحاس، كامل القدسي، سعيد فرحات، عبدالوهاب سبيعي، عبدالسلام سفر.. وقد خرّج هذا المعهد صباح فخري وأمين الخياط وعدنان إيلوش وعدنان أبو الشامات، وأسعد خوري، وهشام حموي، والأخوين عدنان وزهير منيني، وعمر العقاد، وإبراهيم الذهبي، وبهجت حسان.

انظر: عدنان بن ذريل، «الموسيقى في سورية»، ص 192-194.

(19) عن ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 186، 1938.

الفصل العاشر

(1) روانيه، «الموسيقى العربية»، «موسوعة لافينياك - تاريخ»، المجلد الخامس، ص2681 - 2747.

(2) عند الاستماع إلى أغنيات أم كلثوم القصيرة في الثلاثينيات والأربعينيات يلحظ إفراطها

في اســتخدام العُرَبْ الصوتية (التحلية - التطريز) وهي طريقة موروثة في الغناء، وكان الناس يحبون هذا «التعريب» ويعدونه براعة عند المطرب.

(3) جول روانيه، «الموســيقى العربية»، «موســوعة لافينياك - تاريخ»، المجلد الخامس، ص 2681 - 2747.

(4) المرجع السابق، ص 2716 - 2726.

(5) المرجع السابق، ص 2681.

(6) المرجع السابق، ص 2939.

(7) المرجع السابق، ص 2900.

(8) الفرنسي جيرار دو نيرفال في كتابه: رحلة في الشرق، الذي نشر في طبعته الأولى في باريس ســنة 1851، ثم نُشر ســنة 1964 في مجلدين اثنــين، يذكر فيه أن الموســيقى الغربية والموسيقى الشرقية لا يمكن أن تتوافقا معا، وأن شقة الاختلاف بينهما بعيدة جدا.

(9) نذكر من الفلاســفة والعلماء الذين اشــتغلوا بالموسيقى في تلك الفترة: الخليل بن أحمد (توفي نحو 789م)، إســحاق بن إبراهيم الموصلي (توفي 874م)، أبو يوســف يعقوب بن إسـحق الكندي (تــوفي 874م)، السرخسي ابن العباس بن مروان (تــوفي 899م)، ثابت بــن قرّة (توفي 901م)، منصور بــن طلحة بن طاهر (توفي 910م)، عبيدالله بن عبدالله بــن طاهــر (تــوفي 912م)، يحيى بن علي بن يحيــى المنجم (توفي 912م)، قســطا بن لوقــا البعلبــكي (توفي 912م)، ابن خرداذبة: أبو القاســم عبيد اللــه (توفي 912م)، ابن عبدربه (توفي 940م)، أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي (توفي 950م)، المســعودي أبو الحســن بن علي (تــوفي 957م)، محمد بن أحمد الخوارزمي (تــوفي 980م)، أبو الوفاء البوزجاني (توفي 998م)، إخوان الصفا (القرن العاشر)، أبو القاســم مسْــلَمة المجريطي (توفي 1007م)، أبو علي الحســين بن عبدالله بن ســينا (توفي 1037م)، أبو علي الحسن بن الهيثم (توفي 1038)، أبو منصور الحســين بن زيلة (توفي ســنة 1048م)، أبو الصلت أميــة (تــوفي 1134)، أبو بكر محمد بن يحيى بن باجة (توفي 1139)، ابن رشــد الوليد بــن محمد (توفي 1198)، فخر الدين الرازي (تــوفي 1209)، نصير الدين الطوسي (توفي 1273م)، صفــي الدين عبدالمؤمــن الأرموي (توفي 1294)(9)، قطب الدين الشــيرازي (تــوفي 1312)، أبو الحســن محمد بن الطحــان (القرن الرابع عــشر)، علي بن محمد الجرجــاني (تــوفي 1413)، محمد بــن عبدالحميد اللاذقي (تــوفي 1445)، قطب الدين الخيــضري (توفي 1489)، داود بن عمــر الأنطــاكي الضــرير (تــوفي 1599)، أبو العباس المعرّي (توفي 1632)، أبو زيد عبدالرحمن الفاسي (توفي 1685).

عن رســالة «ابن المنجّم في الموســيقى وكشــف رموز كتاب الأغاني»، تحقيق وشرح وتعليق الدكتور يوسف شوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976، ص 42 - 43.

(10) أكد هذه المعلومة الأصفهاني في «الأغاني»، المجلد الخامس، الصفحة 24. وذكر المعلومة نفسها فارمر، في مقالته «العود»، المنشورة في «موسوعة الإسلام»، المجلد الرابع، الصفحة 1039، الصادرة في باريس سنة 1924.

(11) أكــد المعلومــة الأصفهــاني في «الأغــاني»، المجلد الخامــس، الصفحة 53. كــما أوردها ديرلانجيه في «الموســيقى العربية»، المجلد الخامــس، ص 390، باريس 1949. وأوردها

فارمر في كتابه الأصول، ص 97.

(12) القسم الأول، الخطاب الرابع، البند الثالث، آلات.

(13) وورد ذكره عند فيوتو، «وصف مصر»، المجلد الأول، ص 847، باريس 1809 - 1826 فوليو. وأكده فارمر، «العود»، «موسوعة الإسلام»، المجلد الرابع، ص 1040، باريس 1934. وورد ذكره عند سامي حافظ، «معرفة الموسيقى المصرية في فرنسا قبل العام 1850»، باريس، بلا تاريخ، وفي «آلات الموسيقى العربية في العصر الوسيط»، ص 90.

(14) في مجموع مقالات الكلية الشرقية، بيروت، سورية، 1913 .

(15) ذكره روانيه، «الموسيقى العربية»، «موسوعة لافينياك»، المجلد الخامس، ص 2786 - 2787.

(16) المرجع السابق، ص 1922،3017.

(17) هناك ثلاثة أنظمة معروفة تعتمد العود طويل الزند:

1 - نظام معروف قبل الإسلام يقسم وتر الطُنبور البغدادي إلى 40 قسما متساويا وصفه الفارابي في القرن العاشر الميلادي.

2 - نظام يقسم العلامة الموسيقية tone إلى: ليما+ليما+كوما، وذلك حسب منهج (فيثاغورثي - كوماتي) أي منهج فيثاغورث ونظام الكوما، وقد وصفه الفارابي على طنبور خراسان.

3 - نظام تركي حديث يتبع النظام (الفيثاغورثي - الكوماتي) الذي وصفه الفارابي على طُنبور خراسان، كما يتبع وصف صفي الدين (القرن الثالث عشر الميلادي) له على العود.

هذا ونذكر هنا عائلة العود طويل الزند بتسميات آلاتها المختلفة حسب البلدان: ساز (تركيا)، بزق (تركيا)، طمبورة (كردستان)، دوتار أو سيتا (إيران وآسيا الوسطى)، طنبورة أو سيتار (في الهند الشرقية)، طمبوريكا (عند السلاف الجنوبيون).

(18) لقد تمكن الفارابي، كما تمكن صفي الدين الأرموي بواسطة العود أن يطورا نظرية دورة الخامسات ونظرية فيثاغورث نحو الكروماتية chromatisme. واستطاع الأتراك بدورهم توسيع حسابات فيثاغورث النغمية نحو سلالم يتألف كل منها من 24 صوتا، وطبقوا هذه الحسابات على أرقى آلاتهم الموسيقية: الطنبور. أما العثمانيون المتأخرون وطلائع أتراك الدولة الحديثة فقد تطرقوا بدورهم إلى علم الموسيقى التحليلي في القرن العشرين من دون أن يقعوا، كما وقع العرب، في فخ «أرباع الصوت»، ومن دون أن يقعوا، كما وقع العرب أيضا، في فخ الملاحظة والاختبار. ولا نجد ثغرات في نظامهم الموسيقي سوى على مستوى السابعة (مينور)، والسادسة المرفوعة.

(19) كان ميخائيل الله ويردي (1904 - 1983) يقول إن البحث في السلم الموسيقي لا يُحسم إلا على أساس الكومات، وعلى هذا صدّر كتابه «فلسفة الموسيقى الشرقية» في دمشق سنة 1948. ويرى غطاس عبدالملك خشبة أن ويردي لم يوفق في عرض فرضيات بحثه وإثباتها.

(20) ميخائيل مَشّاقة: جاء مصر قادما من لبنان سنة 1845، ودرس الطب في قصر العيني بالقاهرة. أُصيب بالفالج مدة ثمانية عشر عاما ومات ودفن في باب شرقي في دمشق. وقد تُرجم مؤلفه إلى الإنجليزية على يد سميث E. Smith في بوستون سنة 1848،

وترجمه إلى الفرنسية رونزﭬال L. Ronzevalle في بيروت سنة 1913.

غطاس عبدالملك خشبة، «المعجم الموسيقي الكبير»، المجلد الخامس، ص 320 - 322.

(21) أمر ملك مصر فؤاد الأول بإقامة مؤتمر الموسيقى العربية الأول، وكلف بإعداده والتحضير له علماء نذكر منهم: ساكس (برلين)، فارمر (غلاسكو)، لاخمان (برلين)، دوڤو (باريس)، كولانجيت (بيروت)، ديرلانجيه (تونس). أقيم المؤتمر في ربيع العام 1932. وقد حضره عازف العود التركي مسعود جميل.

(22) لم يكن لعمالقة أمثال الشيخ سلامة حجازي (1852 - 1917)، وسيد درويش (1892 - 1923)، ومحمد عبدالوهاب (1902 - 1991)، وأم كلثوم (1899 - 1975) أي نشاط تنظيري موسيقي، كما لم يكن لهم في الموسيقى النظرية كتابات، ولربما سمعنا منهم هنا وهناك آراء في الموسيقى لا تعدو ولا تخرج عن سياق التصريحات الصحافية العامة وتعبير عن رأي معروف أو منقول أو عن رأي شخصي. لكن هذا لا يقلل من شأن تجربتهم الأدائية والتلحينية المهمة والتي تبنى وستبنى عليها دراسات وبحوث كثيرة.

(23) ألّف الموسيقي المصري كامل الخلعي (1879 - 1938) كتابا بعنوان «كتاب الموسيقى الشرقي» أدخل فيه فكرة تدريس المناهج الأوروبية الموسيقية في الموسيقى العربية لتجويد أدائها.

وكان عبده الحامولي (1845 - 1901) يرافق الخديوي في سفراته إلى القسطنطينية حيث اطلع على الموسيقى التقليدية التركية ونقل تأثيرها فيه إلى مصر.

وكان لتقديم أوبرا عايدة لـ ڤيردي في القاهرة سنة 1871 تأثير كبير في الحياة الموسيقية المصرية إذ إنها سرّعت من وتيرة التلاقح والتأثر بالموسيقى الغربية فدخلت النفخيات إلى الموسيقى بعد سماع المصريين لها تصدح بجمل لحنية جميلة مهيبة في أوبرا عايدة.

(24) إميل عريان، برهان قاطع على قابلية قسمة الديوان إلى 24 ربع صوت متساوية، بيروت، 1924.

(25) ولد وديع صبرا بالقرب من بحمدون في لبنان سنة 1876 وسافر إلى باريس وعمره 16 عاما، وتتلمذ فيها على لاڤينياك في كونسيرفاتوار باريس، وعمل عازف بايب أورغن في كنيسة الروح القدس في باريس. فاز في مسابقة تأليف نشيد عثماني جديد في إسطنبول سنة 1908. أسس في بيروت منذ العام 1910 دار الموسيقى الذي أصبح في العام 1929 المعهد الوطني اللبناني للموسيقى. ألقى العديد من المحاضرات في مصر وفرنسا، وذاع صيته واشتهر كمؤلف وباحث موسيقي يتقن ثلاث لغات: الفرنسية والعربية والتركية.

(26) بولس الأشقر، «قواعد الموسيقى الشرقية والغربية»، بيروت، 1925.

(27) لويس الحاج، «الموسيقى الغربية والشرقية»، جامعة الروح القدس - الكسليك، 1973.

(28) إسكندر بطرس شلفون اللبناني (1877 - 1934). كان أبوه من كبار موظفي وزارة المالية بمصر، ومن هواة الموسيقى والغناء، كان يؤلف مع أفراد عائلته بمنزله فرقة موسيقية، وكان إسكندر أكثرهم فهما ودراية بنظريات الموسيقى. كان شغوفا بالعزف على آلة الكمان. انتخب عضوا في نادي الموسيقى الشرقي سنة 1914، وافتتح معهدا لتعليم الموسيقى (المعهد الموسيقي المصري)، نافس «المدرسة الإلهامية لتعليم الموسيقى الشرقية» التي افتتحها منصور عوض وسامي الشوّا. أصدر إسكندر شلفون أول مجلة

موسـيقية في مصر سنة 1920 باسم «روضة البلابل» اسـتمرت حتى العام 1926. كان من أبرز كتّاب الموسـيقى في مصر، وأجاد الفرنسية والإنجليزية فترجم الجزء الأول من «تاريخ الموسـيقى العربية» لـ روانيه وعلّق عليه. وبدأ بترجمة الجزء الموسـيقي من كتـاب «وصف مصر» لـ ڤيوتو. عاش في نهاية عمره حياة عزلة، وكان يتردد على مقهى قديم في بيروت انهار عليه ومات تحت أنقاضه.

(29) الملاحظ أن الرسـائل القديمة في الموسـيقى تبدأ جميعها بذكر فضائل الصوت البشري ومحاسـنه، ثم تمر بعجالة على تقنيات الغناء لتفضي إلى دراسـة آلة العود باسـتفاضة وعمـق. انظر الفارابي، مقدمة، الخطاب الأول في ترجمة فريق ديرلانجيه، «الموسـيقى العربية»، المجلد الأول، ص 17 - 23.

تمتد مساحة الصوت البشري العادي عموما نحو عشر علامات موسيقية (أي ديوان وثلاثية). والتنافس بين الصوت البشري والآلة قُتل بحثا ليس في موسيقانا وحدها، بل يضم إليها ما كتب في هذا التنافس في الموسيقى الفارسية القديمة والتركية القديمة أيضا. ويبدو أن الشرق المولع بالكلمة يسـيطر فيه الغناء على الموسـيقى، وإن كنا نرى أن الحالة الأكثر تطرفا في التباين بين الغناء والموسيقى الصرفة موجودة في الموسيقى العربية أكثر بكثير من وجودها في الموسـيقى التركية أولا والفارسـية ثانيا. إذ إن الترك والفرس طورا قديما ثقافة اسـتماع وطريقة عزف آلي خالص وقوالب آلية موسـيقية كالسـماعي والبشرف واللونغا والتحميل، إلى جانب التقسيم، لا يصاحبها كلام.

(30) كانت أوروبا المسـيحية تخشى الأتراك العثمانيين المسـلمين حتـى العام 1683، حيث تحالفت القوى المسـيحية في أوروبا فرفعت الحصار الذي ضربه العثمانيون على ڤيينا وردتهم على أعقابهم. وقد سـخر جيوڤاني باتيسـتا لولـلي، الفرنسي الإيطالي الأصل، في أوبرا «عظيم الترك» (سـنة 1670) من الأتراك ومن سـلطانهم. أمـا مقطوعة الروندو عـلى الطريقة التركيـة التي ألفها موتسـارت، فلم يضمنها المؤلف النمسـاوي قلقا أو خوفا أو سـخرية، لأن النمسا كانت قد تحررت وقتها من العثمانيين. وبعد مؤتمر ڤيينا الذي انعقد سـنة 1815 أصبحـت أوروبا ناضجة لتتثاقف وتنفتـح على حضارة الآخر فلا ترى فيه عدوا، ونشـطت حركة الاستشراق وأصبح الناس يهوون الغريب المجلوب، وتأثرت الفنون بهذا، ومنها الموسـيقى، وأصبحنا نسمع أعمالا موسيقية تحمل عناوين شرقية وفيها إيحاءات لحنية شرقية، نذكر منها عمل فيليسـان داڤيد Félicien David «الصحراء» الذي كتبه سنة 1844، وعمل سان صانس Saint - Saëns «أغنيات فارسية» 1870. ظهـرت السـلالم التي تتضمن ثانية مرفوعة في التآليف الموسـيقية الأوروبية في منتصـف القرن التاسـع عشر وبتأثير مما سـمعوه من الأمم الشرقيـة التي غزوها أو احتكوا بها. ويذكر هنا مثال موسـيقي (وداع المضيفة العربية) (1866) لـ جورج بيزيه Georges Bizet صاحب «كارمن». أما السلالم التي تتضمن اثنتين مرفوعتين في الديوان يمكن مقارنتها بـ شـد عربان، سـوزديل، حجاز كار، زنكله، شـهناز، فظهرت في الغرب في النصف الثاني من القرن التاسـع عشر. ونذكر مثالا عنها: مقطوعة «دوران» لـ سـان صانس (1870). ويعتبر الغرب الثنائيات المرفوعة مجلوبة دخيلة على موسـيقاه بتأثير الشرق. يسـتخدم اليهود والمسـيحيون والمسـلمون مقام الحجاز في إقامة شـعائرهم الدينية، ويتضمن هذا المقام ثانية مرفوعة. فلو أخذنا على سـبيل المثال حجاز الدوكاه (ره) لكانت درجاته هي: ري_مي بيمول [وهي الثانية المرفوعة هنا]، فا دييز صول.

(31) - المنجم، «الرسالة»، أورده روانيه في «الموسيقى العربية»، «موسوعة لافينياك»، المجلد الخامس، ص 2701.

- الفارابي، «كتاب الموسيقى الكبير»، أورده ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الأول، ص 204.

- ابن سينا، كتاب «الشفاء»، أورده ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثاني، ص 237.

(32) - الأصفهاني، «الأغاني»، أورده روانيه، «الموسيقى العربية»، موسوعة لافينياك، المجلد الخامس، ص 2685.

- سيمون جارغي، «الموسيقى العربية»، منشورات فرنسا الجامعية، ص 38.

(33) من أهم صنّاع العود القدامى الذين أبدعوا أعوادا آياتٍ في الدقة والأناقة نذكر: عائلة نحات الدمشقية، مانّول، أونّيك، غاريبيان، والعراقي عليّ العجمي. في مصر هناك صناع بارزون مثل عبدالعزيز الليثي وخليل الجوهري وإبراهيم راهبة.

(34) في العام 1934 منع مصطفى كمال عزف الموسيقى العثمانية في الحفلات العامة، كما منع بثّها ونشرها وتدريسها سعيا منه إلى إحداث قطيعة مع ماضي البلاد العثماني البائد وتوجيهها إلى الغرب. وظل الأتراك ينتظرون حتى العام 1975 لينشئوا المعهد العالي للموسيقى في أنقرة. وكان المعهد المذكور قبل العام 1975 يدرس الموسيقى العالمية وحدها. وقد شهدت بلادنا حالة مماثلة من تهميش تدريس الموسيقى العربية وازدرائها والاقتصار على تعليم الموسيقى الكلاسيكية العالمية.

(35) وظل هذا معمولا به حتى سنة 1940 .

(36) رؤوف يكتا بك، «الموسيقى التركية»، موسوعة لافينياك - تاريخ، المجلد الخامس، باريس، 1922، ص 2985. يُشرح السلّم الموسيقي في تركيا ويُدرّس على آلة الطنبور، وتُعرّف درجات السلّم بترددات هرتزية (تردد النوى= 440 هرتز).

(37) انظر جاك شايي «تشكيل وتحوّل اللغة الموسيقية»، محاضرات جامعة السوربون، باريس، 1955، الفصل الأول، طبقة الصوت، ص1.

(38) كان الطنبور هو الآلة الموسيقية المعتمدة الراقية في البلاط العثماني وليس العود. وكبار عازفي الإمبراطورية العثمانية كانوا من ضاربي الطنبور. والطنبور التركي هذا له طاسة نصف دائرية قطرها 35 سم تُصنع بجمع ريش من الخشب (أضلاع) يغطيها صدر مستوٍ من الخشب بين الزند والفرس، وتكون الطّاسة منتفخة قليلا بين الفرس ونهاية وجه الطنبور. وطول زند الطنبور 78 سم، يُشدّ عليه 8 أوتار (2x4) وتُضبط أوتاره على النحو التالي: لا (110 هـ)، لا2 (220 هـ)، ره (146 هـ) أو ميَ (164 هـ). وأسماؤهما بالتركية: كابايكاه، يكاه، كابا راست أو كابا دوكاه، يكاه. (كابا بمعنى قرار لذلك كابا راست يقصد به قرار الرست). ويعزف على الطنبور باستخدام مؤثرات الزلق glissando والترعيد (الترجيف) vibrato، ويُعزف عليه بالريشة أو بالقوس. يُربط على زند الطنبور 17 دستانا تُضبط أماكنها وفق المقام المراد العزف فيه. وآلة الطنبور عند الأتراك هي آلة القياس النظرية، كما هي آلة العود عند العرب، بل تعد عندهم أيضا آلة الفن والفنان بامتياز. وكان العازفون الأتراك يحلمون أن يُرفق باسمهم اللقب التشريفي «طنبوري». والطنبور، والطِّنبور، وطمبور، وطنبورة، وتنبور، وتنبورة،

ودامبورة، ودومبرا، ودومرا، وبوزوكي، بُزق، باغلاما، كورا، ســاز، دوتار، سيتار كلها أسماء آلات وترية تشبه العود وزندها طويل.

وأهم عــازفي الطنبور الأتراك: علي طنبــوري، جميل بك الطنبوري، مســعود جميل، الأميرة جوهري، نجدت يشار. ولعل أشهرهم عز الدين أوكتي Okte إلى جانب جميل بك.

ودرس محيي الدين حيدر الفيولونسـيل في إســطنبول على يد الأســتاذ إيزكوري Iskori من سنة 1905 وحتى سنة 1909. وتتلمذ في نيويورك على يد الأستاذ ڤاتشكا من سنة 1928 وحتى سنة 1932 تاريخ عودته إلى إسطنبول.

(39) لم يحضر محيي الدين حيدر مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة سنة 1932. وأغفلت ذكره الدراســات والبحوث والموسوعات عن الموســيقى العربية. أعادت تركيا إليه اعتباره فظهر اســمه في الموســوعات وبحوث الموســيقى التركية تحت اسم عائلة تارغان Targan. نشرت أعماله سنة 1969، بعد سنتين من وفاته.

بعــد وفاة الشريف حيــدر، أهدت زوجته الســيدة صفية آيــلا إلى المكتبة الســليمانية في إسطنبول:

- أربعة أعواد كان يعزف عليها محيي الدين حيدر، منها عود من صنع أسطى علي العجمي من بغداد، وعود من صناعة عبده نحات 1917.

- ثــلاث مخطوطات: طريقة تعليــم العزف على العود (حُفظــت في المكتبة في مصنف رقم 1041)، ومصنــف يجمع بين دفتيه مؤلفات محيي الدين حيدر كاملة منذ العام 1919 وحتــى العــام 1963 بعناوينها المكتوبــة بالعثمانية والعربية والفرنســية والإنجليزية والتركية (حُفظت في المكتبة برقم 1042)، ومصنف يجمع بين دفتيه تمارين وملاحظات (حُفظ في المكتبة برقم 1043).

(40) عكف الباحث الموســيقي التركي حسين سعد الدين آرِل على تقعيد الموسيقى التركية في كتابه: Türk Musikisi Nazariyati Derselri الذي طُبع في إســطنبول، وأعيد طبعه ســنة 1968. وهو مؤلَف يجمع بين دفتيه دروســا في المقامات والإيقاعات المستخدمة في الموسيقى التركية. انتشر واعتمدته المعاهد الموسيقية التركية مرجعا في موضوعه.

(41) الرعيل الأول الذي تتلمذ على يد محيي الدين حيدر قدموا تباعا أمســيات عود منفرد في أوروبا: عزف منير بشير في جينيف وڤرساي سنة 1971، وعزف جميل بشير في باريس سنة 1973، وقدم سلمان شكر أمسية في لندن سنة 1976.

وقد حرص محيي الدين حيدر على تجويد صناعة عود العازف المنفرد وكان له في ذلك مآثر، إذ إنــه صمم مع صانعي العود وتحــاور معهم من أجل تجويد صناعة العود، فكان له جولات مــع الصانع مانول ومع الصانع أونّيك غتريبيان، وفي دمشــق مع الصانع عبده نحــات الذي صنع له ســنة 1917 عودا غير تقليدي. تمكن محيــي الدين حيدر بعوده المشــدود عليه 6 أوتــار أن يتجاوز مدى الصوت البشري ومقدرتــه، وصار بمقدوره أن يصول ويجول في مقامات على مســاحة تغطي ثلاثــة دواوين، وهو الأمر الذي لا يتأتى للصوت البشري فعله.

(42) الأعــواد الأربعة التــي كان يمتلكها محيي الدين ويعزف عليهــا عربية الصنع. ودوزان العود عند الشريف محيي الدين: من الأعلى إلى الأسفل (من القرار إلى الجواب): (ره1،

لا1، سي2، مي2، لا2، ره3).

جميل بشير: (صول1، ره2، مي2، لا2، ره3، صول3).

سلمان شكر: (صول2، ره2، مي2، لا2، ره3، صول3).

جميل غانم: (فا1، دو2، ره2، صول2، دو3، فا3).

منير بشير: (فا1، دو2، ره2، صول2، دو3، فا3).

دوزان العود الحديث في تركيا: من القرار إلى الجواب (سي5، فا#، سي1، مي2، لا2، ره3).

وعندما استعاد الأتراك محيي الدين حيدر بعد عودته من بغداد، أبدت المقالات التي نشرت في تركيا اهتماما أساسـيا لفترة إقامة المعلم في نيويورك، وذكرت نجاحاته وحفلاته فيها، وأشارت في غير موضع إلى المقالات التي نشرت عنه في الصحف الأمريكية:

New York Herald Tribune (24.08.1924).

Sunday Telegraph (16.12.1928).

Musical American (03.03.1928).

ولم تعرِّج الصحف التركية على تجربته في تأسيس مدرسة بغداد في العزف على العود ومآثرها المهمة جدا في تطوير الموسـيقى العربية، وهي أهم مآثر محيي الدين حيدر الموسيقية عـلى الإطلاق. أما إقامته في نيويـورك، وإن كانت مهمة كمحطة في حيـاة فنّان، فإنها اقتـصرت على إحياء حفلات وتأليف بعض الأعمال القصـيرة للعود. يُقال إن مصطفى كمال (أتاتورك) أشـاد بفكرة وموهبة محيي الديـن حيدر قبل توجهه إلى بغداد تلبية لدعـوة الحكومة العراقية. وهـذه المعلومة مهمة جدا لأن مصطفى كمال كان قد منع على الأتراك سـماع الموسـيقى العثمانية وعزفهـا، وكان قد ألغـى في ثلاثينيات القرن العشرين كتابة التركية بالحرف العربي وأمر بأن تكتب بالحرف اللاتيني لقطع وشـائج كل صلة للأتراك مع ماضيهم العثماني.

(43) نذكر من أهم من عُني بالموسيقى التقليدية العراقية من أهل العراق: رحم الله شيلتاغ (1799 - 1870)، وأحمـد زيـدان (1842 - 1912)، وعثـمان موصلي (1854 - 1923)، ورشيد قندرجي (1886 - 1945)، ومحمد قبّنجي (1901 - 1988).

في السيرة الذاتية التي أعدها منير بشير سنة 1959 في بغداد عن حصيلة نشاطاته خلال الفترة الواقعة بين العامين 1945 و1959، ذكر أن مؤلفاته الموسـيقية تتجاوز 100 عمل، وأن آخر مقطوعة ألّفها عند إعداده السيرة الذاتية عنوانها: «نشيد الأخوة».

والأمسـية الموسـيقة الأولى التي أحياها منير بشـير منفردا على عوده في بيروت سنة 1973 سُـجّلت على أسـطوانة LP 33 دورة فيليبس برقـم 6353501 حُفر على وجهها الأول تقاسيم في مقام حجاركار مدتها 17.05، وحُفر على وجهها الثاني تقاسيم في مقام فرحفزا مدتها 17.55. وأضاف جميل بشـير على أسـلوبه في العزف على العود الذي تعلمه من معلمه محيي الدين، الحيوية واللمعان والحسـيّة المبهجة فضلا عما كان يتمتع جميل به من موهبة أصيلة وحسن الكمال في الأداء.

(44) فرانسـوا مشيل في موسوعة الموسـيقى، باريس، فاسكل، 1959، المجلد الثاني، ص 582، يغفل تماما كل نشـاط موسيقي في العراق، وفي مداخل الموسيقى العراقية في موسوعته

يحيل القارئ مباشرة إلى الموسيقى الإيرانية معتبرا ضمنا أنها متماهية معها.

نجد في موسوعة لافينياك، ثلاث مقالات بالفرنسية عن الموسيقات العربية والتركية والفارسية: (جول روانيه، «الموسيقى العربية»، ص 2676 - 2844؛ ورؤوف يكتا بك، «الموسيقى التركية»، ص 2845 - 3064؛ وكلود هوارت، «الموسيقى الفارسية»، ص 3065 - 3083).

من المهم الاطلاع عليها للاستزادة وللوقوف على أفكار ووجهات نظر ومعلومات فيها ما فيها وعليها ما عليها خصوصا ما جاء في مقالة روانيه تحديدا.

انظر أيضا: مهدي باركشلي، «الموسيقى الإيرانية»، موسوعة بلياد، تاريخ الموسيقى، المجلد الأول، من البدايات وحتى باخ، باريس 1960، ص 453 - 525. يرى المؤلف أن أصل الموسيقى العربية فارسي ساساني.

(45) عود عمر نقشبندي من صنع أنطون نحات.

(46) شهدت الحياة الموسيقية التنظيرية السورية جهدا حقيقيا يتناسب وإمكانات أصحابها من الموسيقيين وما كان لهم من سعة علم واطلاع وجهد، إضافة إلى مواهبهم التي بوأتهم مكانة في المشهد الفني الذي لم يكن مشهدا سهلا من الناحية الاجتماعية لضيق الأفق، حيث اعتبرت الفنون شرا وممارسوها مارقين شذاذا عن الخلق الحميد والسيرة الحسنة.

وخلال فترة الانتدابين الفرنسي والإنجليزي رأت بعض الطوائف المسيحية ممن كانت تستخدم الآلات الشرقية كالعود والقانون في الطقس الكنسي أنه من الحَسَن أن تدخل آلة الأورغ إلى كنائسها. ونشهد اليوم حالة معاكسة لهذا. وإن كان بعضها استبدل البايب أورغن الضخم المكلف بأورغ إلكتروني. وليس فيما نقول هنا أي مساس بشكل الطقس ومضمونه، بيد أننا نريد أن نقول في هذا السياق إن هذا جانب يجب أن يذكر من جوانب تأثر البلاد بالانتداب إذا ما أردنا الوقوف على ما كانت عليه الحياة الموسيقية بجوانبها كافة: الدنيوية والدينية، والتأثيرات التي طرأت عليها في عهد الانتداب الفرنسي.

الفصل الحادي عشر

(1) موسيقى الأمم القوقازية التقليدية وأمم آسيا الوسطى كانت من الموسيقات التي عكف على دراستها وتدريسها علماء الموسيقى السوفييت وأشهرهم بيليابيف Beliaiev. وقد عقد مؤتمر في طشقند في العام 1978 عن موسيقات هذه الأمم كانت ثمرته كتاب عنوانه: مقامات Mokamy Makamy، بإشراف كاروماتوف Karomatov، ورشيدوفا Rashidova.

(2) يذكر الباحث الموسيقي جاك شايي أن معهد سكولا كانتوروم Schola Cantorum الشهير في باريس فيه بيانو يؤدي ربع الصوت.

(3) رودولف ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، باريس، 1949، المقدمة، ص 9.

(4) كريستيان بوخيه، «نحو موسيقى لبنانية من سنة 1850 إلى سنة 1950»، دفاتر العاصي، رقم 7، بيروت، 1969، ص 77-100.

(5) جاك بيرك، «العرب من الأمس إلى الغد»، سوي، 1969، ص 254.

(6) - كارا دو فو، الفصل الثامن، «الموسيقى»، مفكرو الإسلام، المجلد الرابع، ص 380، غوتنر، 1923.

- توفيق سكر، «مشكلات الموسيقى العربية»، ص 289-302، محاضرات الـ Cénacle، بيروت، 1954/4/30.

(7) كارا دو فـو، «مقدمـة»، ص 15، في ديرلانجيه، الموسـيقى العربية، المجلد الأول، 1930، باريس، غوتنر.

(8) لويس الحاج، «البيانو الغربي الشرقي»، بيانو شاهين، الكسليك، 1975.

(9) كتابتها بخط لحني واحد (مونودية).

(10) كتابتها على أكثر من سطر وقراءتها معا في آن واحد.

(11) جول روانيه، «الموسـيقى العربية»، ص 2915، «موسـوعة لافينيـاك - تاريخ»، المجلد الخامس، دولاغراف، 1922. ترجمناها عن الفرنسية.

(12) جول روانيه، «الموسـيقى العربية»، ص 2681، «موسـوعة لافينيـاك - تاريخ»، المجلد الخامس، دولاغراف، 1922. ترجمناها عن الفرنسية.

(13) هناك فكرة سائدة تقول إن الغناء الرتيب الكئيب عند العرب ظهر بعد سقوط بغداد بيد المغول في العام 1258 م.

(14) انقسم تعدد التصويت عند العرب إلى فئتين اثنتين هما: فن الاصطحاب، وفن السبيكة.

(15) في القرن الثالث الهجري (التاسـع الميلادي) تناول الكندي بالبحث أنواع البناء اللحني وما يتفق ويتنافر فيه عند التأليف. وقد وضع تمارين لعازف عود يعزف نغمتين في آن معا كي تعتاد أذنه على سماع الاتفاقات اللحنية.

وفي القـرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) تكلم الفارابي عن افتراقات النغم (اجتماع اثنتين منهـا أو أكثر في ائتلاف). وتكلم في الموضوع نفسـه ابن سـينا، وابـن زيلة، والأرموي، واللاذقي، وكان الأخير آخر من تكلم في الاتفاقات اللحنية من أعلام العرب الموسـيقيين. والتمزيـج عند الكندي هو الجس بالعزف على التـوالي، والجس بعزف النغمات في آن واحد.

(16) ورد في نسـختين اثنتـين من مخطوط في الموسـيقى لابن سـينا من كتـاب «النجاة» محفوظتين في مكتبة بودلين بأوكسـفورد تحت رقم 161 و561 قوله في المتفق والمتنافر من الأصوات: «المتنافر هو الذي لا يفضل اجتماع نغمتيه معا تنفر منه النفس والسبب فيه شـق السـبيكة بين نغمتيه. والمتفق هو الذي يفعل الالتذاذ وذلك لفضيلة فيه بين نغمتيه».

(17) وصـف ابـن سـينا (370هـ - 428هـ) ذواق اللحـن بمعنى تعـدد التصويت في كتابه «الشـفاء» على أنه عزف نغمتين أو أكثر في آن واحد، والتضعيف: أداء النغمة وجوابها في آن معا. وتحت عنوان محاسن اللحن يقول ابن سينا في «الشفاء»: إنه يحدث بنقرة واحدة تسـتمر عـلى وترين، النغمة المطلوبـة، والتي معها على نسـبة الذي بالأربعة والذي بالخمسـة أو غـير ذلك كأنهما يقفـان في زمان واحد. وذكـر الأرموي في كتابه

«الأدوار» التركيب على أنه: «أصوات متفقة في زمان واحد إذا حبست، لكن ليس أحدها كالآخر».

(18) يقول عباس محمود العقاد: «إن بعض الأوروبيين الخبراء بتاريخ الموسيقى الغربية مثل فارمر، يرون أن العرب قد سبقوا الأوروبيين إلى نوع من الهرمنة يسمونه «التركيب» ويعنون به توقيع النغمة من عدة طبقات في وقت واحد».

عباس محمود العقاد، «أثر العرب في الحضارة الأوروبية»، دار المعارف، مصر، 1946، ص 81.

(19) ورد التمزيج عند الفارابي في ثلاثة أنواع:

- تمزيج هارموني: نغمتان أو أكثر في آن واحد.

- تمزيج لحني: عزف نغمات مختلفة في الحدة والثقل متتابعة في العزف.

- تمزيج مخلوط: نغمتان مختلفتان إحداهما ثقيلة تتبعها حادة: نغمة من وتر مطلق في العود، ثم وضع الإصبع على موضع منه محدود قبل أن تقطع النغمة الصادرة عن الوتر المطلق ومن نغمة الجزء الذي وضع عليه الإصبع.

(20) لجأ محمد عبدالوهاب كثيرا في خمسينيات القرن العشرين إلى الموزع اليوناني الإسكندراني أندريا رايدر ليوزع له بعضا من أعماله، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: على إيه بتلومني، لأ مش أنا اللي أبكي، بفكر في اللي ناسيني، ولجأ الملحن والمطرب السوري نجيب السراج لرايدر نفسه في: ليالي الشتاء وأنعم من ضوء القمر وغيرها. واستعان عبدالحليم حافظ بعلي اسماعيل.

وأندريا رايدر، موزع وملحن، اسمه الحقيقي أنجستيوس أندريه. يوناني الأصل، إسكندراني الموطن والنشأة. تمثل الذوق الموسيقي المصري وظهر ذلك في الأعمال التي وزعها لمحمد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ ونجيب السراج وغيرهم من كبار المطربين. حصل على الجنسية المصرية في العام 1970. توفي في 5 مارس 1971 في حادث شغب مؤسف.

محمد قابيل، موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين، ص 53-54.

(21) علي إسماعيل، موزع وملحن مصري، اسمه الكامل علي السيد إسماعيل حسن خليفة، ولد في 28 ديسمبر 1922 في بني سويف، بدأ تعليمه في مدرسة الصناعات البحرية بالسويس، ثم انتقل إلى مدرسة موسيقات الجيش وتخصص بآلتي الساكسوفون والكلارينيت وكان عازفا مجيدا في كلتيهما. التحق بالمعهد العالي للموسيقى المسرحية قسم نظريات الموسيقى والهارموني والعزف على الكلارينيت. لحن أعمالا استعراضية لفرقة رضا للفنون الشعبية. نجح نجاحا طيبا في قيادة الأوركسترا والتوزيع الموسيقي. توفي في 16 يونيو 1974 على مسرح الفنانين المتحدين.

لحن علي إسماعيل في مطلع حياته 11 أغنية لعبدالحليم حافظ: الأصيل، الجدول، مركب الأحلام، ماتصدقنيش، حبيبي في عينيه، العيون بتناجيك، غني وأنت غريب، افترقنا، يا مغرمين. ووضع الموسيقى التصويرية لأفلام: الأرض، إجازة نصف السنة، غرام في الكرنك، عروس النيل، صغيرة على الحب، شفيقة القبطية، المماليك. وزع لعبد الحليم: السد العالي، الوطن الكبير، حبيبها، وغيرها.

محمد قابيل، موسوعة «الغناء المصري في القرن العشرين»، ص 184-185.

(22) اســتخدم المؤلف الموســيقي المصري أبو بكر خيرت تعدد التصويت في عمله «المتتالية الشعبية». استخدم في حركاتها موضوعات لحنية شعبية من مثل: عطشان يا صبايا ويا بنت يا بيضا. واستخدم المؤلف الموسيقي اللبناني توفيق الباشا تعدد التصويت في فاصل «اسق العطاش». وللفلسطينيين يوســف خاشو وعبدالحميد حمام تجربة في استخدام تعدد التصويت، إذ اســتخدما أغاني التراث الشـعبي الأردني موضوعات لحنية كأساس للتعدد. وقد عمد المؤلف السيمفوني يوسف خاشو في معالجته للتعدد إلى ألحان التراث الشعبي الأردني بتحويل المقامات التي تتضمن أرباع النغمة إلى مقامات خالية من تلك الأرباع: اســتبدال السيكاه بالبوسلك أو الكرد للتمكن من هرمنتها. لكن فعله هذا غير من طبيعــة المقامات ومزاجها الشرقي، في حين حافــظ عبدالحميد حمام على الألحان الشعبية كما هي في مقاماتها الأصلية.

(23) امتدح أندريا رايدر بعض أعمال نجيب السراج عندما عرضها عليه في عقد الخمسينيات مــن القرن الماضي عــلى أنها مدونات تصلح تمامــا للهرمنة. نذكر مثــالا عليها: قصيدة ليالي الشــتاء التي نظمها كمال فوزي الشرابي ولحنها السراج وغناها وسجلها في القاهرة بتوزيع وهرمنة أندريا رايدر.

(24) للموسيقى العربية خصائص نجملها هنا:

- هي موســيقى لحنية تكتب في المدونة (النوتة) على ســطر واحد، يدخلها تعدد التصويت بحيث لا يؤثر في بروز لحنها الأساسي وظهوره بل يكون محسنا له مزوقا.
- هي موســيقى قوامها الغناء ويقتصر دور الآلة الموســيقية على المصاحبة، أو الترجمة (كأن يكرر العازف لحنا ما يتفرد به المطرب غناء)، أو تمهيدا للغناء.
- نظامها مقامي يعتمد العقود والأجناس غير معدل، يخضع للنظام الطبيعي في التسوية، أي عدم تثبيت درجة التذبذب الصوتي للنغمات.
- تعتمد أسلوب التلقين الشفاهي في تعليمها وتعلمها على قاعدة «معلم - مريد».
- يمثل الارتجال عنصرا إبداعيا لصيقا بها أساسا لها.
- ثرية الإيقاعات.
- الطرب حالها.

(25) إيفلين مســعود، «سيمون جارغي يبحث عن التراثات الشــفاهية عند العرب»، مجلة لبنان، بيروت، 29 يناير 1962.

(26) إيفلين مســعود، «موسيقى فريدة تقدم للعالم! الموسيقى العربية التراثية»، مقابلة مع بول روفسينغ أولسن، مجلة لبنان، بيروت، 27 فبراير 1972.

(27) مجلة لبنان، بيروت، نوفمبر، 1941.

(28) نذكــر منهم إلى جانب من ذكرنا على ســبيل المثال لا الحــصر، الأخوين رحباني، توفيق الباشــا، زياد رحباني، غدي رحباني، أســامة رحباني، عزيز الشــوان، رفعت جرانة، نوري إسكندر.

(29) يــرى البعــض عندنا عدم جواز اســتخدم الهارموني في موســيقانا العربيــة بدعوى أن هذا يفقدها شــخصيتها وطابعها، وأن علينا أن نكتفي بوفرة مقامات موســيقانا وكثرة

إيقاعاتها. ويرى فريق آخر ضرورة استخدام الهارموني بهدف تطوير الموسيقى العربية كتابة وعزفا وللنهوض بها. ونحن نرى ضرورة وضع قواعد موسيقية جديدة لتعدد التصويت تتناسب مع موسيقانا الشرقية تبنى أساسا على أسس الموسيقى العربية من دون اللجوء إلى قواعد الهارموني الغربية التي لا تتناسب مع شخصية الموسيقى العربية. وقد كان للمؤلف والموزع الموسيقي المصري علي إسماعيل (1922-1974) محاولات طيبة استخدم فيها بداية معالجة هارمونية في الموضوعات اللحنية ذات الأبعاد الدياتونية، واستخدم الأسلوب الشرقي المونودي في الموضوعات اللحنية ذات الأبعاد الربعية.

شهد القرن العشرين مؤلفات موسيقية متطورة البناء، عالمية الشكل، محلية المضمون والموضوعات اللحنية نذكر من مؤلفيها: يوسف جريس (1899 - 1961)، حسن رشيد (1896 - 1969)، أبو بكر خيرت (1910 - 1963)، عزيز الشوان (1916 - 1993)، رفعت جرانة (ولد في العام 1924)، جمال عبدالرحيم، أحمد الصعيدي، وجميعهم من مصر، والفلسطينيين يوسف خاشو وسلفادور عرنيطة، واللبناني وليد غلمية، والسوريين صلحي الوادي، ضياء سكري، نوري إسكندر، زيد جبري، عصام رافع، شفيع بدر الدين، حسان طه وغيرهم.

(30) عندما رجع منير بشير من هنغاريا، بعد أن أنهى دراسته العالية فيها، لم يكن في بداية عهده بالرجوع يتكنى بالشريف محيي الدين، ولم يكن يذكره، وكان ذلك في العام 1971. لكنه غيّر موقفه هذا من المعلم في العام 1974، فراح يذكره ويتباهى بأنه تتلمذ عليه. ثم غير موقفه ثانية في العام 1978 ليقول إن أسلوبه أصبح مختلفا عن أسلوب المعلم، وأنه صارت له شخصيته وأسلوبه الخاص في العزف على العود.

(31) عرفت أوروبا منذ زمن بعيد ظاهرة العازف الباهر البارع الذي كان يجوب أنحاء أوروبا كلها في عربة يقودها سائس ينتقل من عاصمة إلى أخرى، ومن مدينة إلى مدينة، يعزف أمام جمهور ينتظر قدومه فيتلهف إلى سماعه. ولنا هنا أن نذكر كلا من موتسارت، وباغانيني، وشوبان، وليست. ومازالت هذه الظاهرة منتشرة في أوروبا، إذ مازالت تنظم حتى اليوم جولات لعازفين كبار يجوبون البلاد يعزفون أمام جمهور ذواق.

(32) في ستينيات القرن الماضي كان منير بشير يروج لمكانة محترمة للعواد بعزفه أعمالا فولكلورية وعالمية هاربا من الفكرة المقولبة عن عازف العود المرتجل، بل إنه ذهب إلى أن التقاسيم غالبا ما تكون بدائية، لكنه عدل عن هذه الفكرة نهائيا وانقلب إلى ضدها تماما وراح يسوق نفسه على أنه العازف المرتجل. فكرته الأولى جاءت وليدة إقامته في العام 1960 في لبنان حاول فيها مجاراة «الحداثة» على الطريقة اللبنانية.

(33) يتباهى اللبنانيون عادة بموقعهم الثقافي الفني الاجتماعي الذي يستقطب فنانين عربا راغبين في تحقيق قفزة وشهرة في الوسطين العربي والغربي في آن معا. وبعضهم يعتقد أن هذا هو السبب الذي دفع منير بشير إلى أن يقيم في بيروت لأكثر من مرة يعزف فيها ويسوق نفسه إعلاميا عبر صحافتها المنتشرة عربيا وعالميا. الفنانون العرب عموما كانوا يحجون إلى القاهرة، وإن كانت القاهرة تصلح للمغنين والممثلين، إلا أنها أقل صلاحا بكثير للعازف المنفرد، فهي لم تعرف هذه الظاهرة في الموسيقى العربية إلا متأخرا، أو بتأثر من الغرب عموما، ومن تجربة رواد مدرسة بغداد تحديدا. وقد احتضنت القاهرة

نصير شمة تلميذ منير بشير الذي أسس في دار أوبرا القاهرة بيت العود قبل أن يؤسس مدرسته الخاصة به، وقبل القاهرة وبيروت كانت إسطنبول هي المدينة التي يحج إليها الفنانون ينهلون من معارف وفنون الباب العالي.

(34) كثيرا ما وصف منير بشير على أنه عازف عود مثقف. والثقافة لا تعني هنا أنه درس وتعلم، بل تعني أيضا طريقة تعامله مع الآلة التي يعزف عليها: العود، وأسلوبه في العزف، وطريقة ظهوره أمام الناس، والاحترام الذي كان يتطلبه من المستمع، ليس احترامه الشخصي، بل احترام جلسة الاستماع والإصغاء كلية لما يعزف. لم يتغرب منير بشير في ثقافته على رغم اطلاعه على ثقافة الغرب، بل على العكس من ذلك ازداد أصالة.

(35) في أغسطس 1965، عزف منير بشير كونشيرتو للعود مع الأوركسترا يقع في ثلاث حركات، والخبر أوردته مجلة «الشبكة» اللبنانية التي تصدرها دار الصياد في عددها المؤرخ في 3 أغسطس 1965. لكن المجلة لم تذكر شيئا عن هذا الكونشيرتو، وهل هو من التآليف العربية أصلا أم أنه كونشيرتو كلاسيكي لآلة وترية نفذه منير بشير على العود؟

(36) لجأ كثير من الملحنين والموزعين إلى استخدام تعدد التصويت من دون دراسة وفهْم لطبيعة الجمل اللحنية الأساس، وقد أفقد هذا الأغنية العربية مزاجها الشرقي وأسلوب عزفها وغنائها.

(37) انسحب الاهتمام في تلك الفترة أيضا على إصدار أسطوانات سجلت عليها هذه الحفلات، وأخرى كانت حصائل تسجيلات أستوديوهات عكست مدى الاهتمام الذي أولته الأوساط الموسيقية المثقفة للموسيقات الشرقية التراثية. وقد ذهبت الإذاعة الفرنسية Radio France إلى تأسيس شركة أسطوانات اسمها «أوكورا» هدفها تسجيل موسيقات الشعوب تعزفها وتغنيها طائفة من كبار فناني الشرق.

(38) أول حفلة معروفة أحياها منير بشير كعازف عود منفرد في سورية نظمت له في مكتبة الأسد بتاريخ 6 مارس 1995. وهذا يفترض أن الجمهور السوري اطلع على أحد أهم تلامذة مدرسة بغداد في العزف على العود التي أسسها محيي الدين حيدر. والجمهور السوري هنا جمهوران: جمهور محبي الموسيقى ومرتادي الحفلات الموسيقية الجادة، وجمهور الموسيقيين من المحترفين والهواة على حد سواء. إذ لم تدرس مناهج مدرسة بغداد في المعهد العالي للموسيقى في سورية، لكن آثارها لا شك وصلت عن طريق التسجيلات. الاطلاع الأوسع الثاني على أسلوب مدرسة بغداد تحقّق عن طريق حفلات نصير شمة، تلميذ منير بشير، وقد نظمت له أمسيات عديدة في دار الأوبرا السورية ومكتبة الأسد بدمشق وفي مدن سورية أخرى. كما نظمت حفلات عزف عود لعمر بشير في حمص وغيرها سمع خلالها الجمهور السوري ابن وتلميذ منير بشير.

(39) كان اعتكاف الشاعر المصري صلاح جاهين مكتئبا في منزله بعد نكسة يونيو 1967 أنموذجا عن انكسار حلم الفن الجميل في مصر وسورية على الأخص. جاهين وعبدالرحمن الأبنودي وكمال الطويل ومحمد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ ومحمد الموجي وبليغ حمدي وغيرهم، وجيش من الموسيقيين كانوا يعتكفون في أستوديوهات الإذاعة المصرية والسورية يصنعون أغنيات وليدة الساعة والحدث يطلعون بها على الآذان والأفئدة المتلهفة.

(40) - حسن شهاب، الأسبوع، بيروت، يونيو، 1971.

- عدنان مراد، الجمهور، بيروت، 15 يوليو 1971.

- محبوب عبدالله، اليقظة، الكويت، 20 ديسمبر 1971.

الجدير ذكره في هذا السياق أن الإذاعة الفرنسية قد سجلت هذه الأمسية ضمن برنامجها «فرنسا - موسيقى تستضيفنا». لم تذع الأمسية على رغم نجاحها، فالحدث في حد ذاته ثانوي ضمن كثافة النشاطات الباريسية التي تنظم عادة في يونيو. والمفيد ذكره هنا أن منير بشير عزف تقاسيم على عوده في هذه الأمسية لمدة خمس دقائق وعشر ثوانٍ صفق له الجمهور بعدها بحماس خمسا وعشرين ثانية.

(41) في مقابلة أجراها معه رياض شرارة في مجلة «الشبكة»، بيروت، 11 ديسمبر 1972، العدد 881.

(42) حفلة جنيف، وحفلة قصر فيرساي، والأسطوانة التي سجلها في فرنسا في يونيو 1971. وقد سجل منير بشير في حقبة السبعينيات ثلاث أسطوانات هي على التوالي:

- عود كلاسيكي عربي (1971 - 1972).

- عود منفرد (1972 - 1973).

- أرابيسك «المجموعة الأولى» (1972 - 1974).

وهي تعد انطلاقته الأوروبية الحقيقية فنيا.

(43) إيفلين مسعود، مجلة «لبنان»، بيروت، 9 ديسمبر 1972 العدد 728.

(44) لعلنا نستثني من هذه الرداءة العامة فرقة «أمية» للفنون الشعبية التي كانت تتبع وزارة الثقافة السورية، ونستثنيها في بداية عهدها فقط، إذ طال هذه الفرقة من الترهل والبلل ما طال غيرها عندنا وعند غيرنا. سجل المنتج اللبناني موزار شاهين أسطوانتين اثنتين لفرقة «أمية» في ثمانينيات القرن الماضي عنوانهما «كنوز من الشرق» تُظهران المستوى الجيد والمتقن الذي كانت عليه هذه الفرقة من الناحية الموسيقية.

(45) نستخدم هنا مصطلح الموسيقى العالمية انطلاقا من أن مصطلح الموسيقى الغربية لا يغطي الجانب الشرقي من أوروبا، وهو جانب مهم جدا موسيقيا.

الفصل الثاني عشر

(1) شهدت باريس على الدوام، بسبب كثافة وجود الجاليات العربية فيها من كل الأطياف والمستويات، حفلات موسيقية لكبار الفنانين العرب نذكر بعضها في فترة سبعينيات القرن الماضي:

- حفلة أم كلثوم (خريف 1967) في الأولمبياد.

- حفلة الليالي اللبنانية: صباح، روميو لحود (1969/1/20) في الأولمبياد.

- حفلة عبدالحليم حافظ على مسرح المركز الدولي في باريس (17سبتمبر1974).

(2) الجالغي البغدادي: فرقة موسيقية تراثية عراقية متخصصة بغناء المقام العراقي، كان

يغني معها يوسف عمر، حامل الإرث الغنائي المقامي العراقي القديم، الذي خلّفه كندرجي وقبانجي، وكانوا يحيون حفلات في مسارح المقاهي في بغداد خلال فترة الحربين العالميتين. نذكر من بين أعلام هذه الفرقة العريقة على سبيل المثال لا الحصر: على آلة الجوزة: إبراهيم، وحسن النجيب، على السنطور: محمد هاشم رجب، وعبدالله علي. على الطبلة والرق: جوبر سلمان، وسامي عبدالأحد.

وقد سجلت شركة أوكورا OCORA الفرنسية أسطوانة 33 دورة لفرقة التشالغي البغدادي عنوانها: العراق، مقامات، فرقة التشالغي البغدادي يصاحبها غناء يوسف عمر، باريس، أوكورا، OCR79، يونيو 1974.

(3) تقنية الغناء والعزف هذه استخدمها العرب في القرنين الثامن والتاسع الميلادي زمن الحكم العباسي، وقد ابتدعها إبراهيم وإسحق الموصلي.

انظر في هذا: روانيه، «الموسيقى العربية»، موسوعة لاڤينياك- تاريخ، المجلد الخامس، ص.695، باريس، 1922.

انظر أيضا: سيمون جارغي، الموسيقى العربية، ينقل عن كتاب الأغاني للأصفهاني معرفة العرب بهذا الأسلوب في العصر العباسي، باريس، مطابع فرنسا الجامعية، 1971، ص38.

(4) لم تعرف سورية هذا الأسلوب، ومن يستمع إلى التسجيلات التي نفذتها فرقة أمية للفنون الشعبية على أسطوانتين: كنوز من الشرق يلحظ أن الجوق الجماعي يغني بسوية واحدة على الدوام.

(5) عبدالحليم نويرة (1916-1980): موزع وملحن مصري ولد في قرية الصالحية بمحافظة الشرقية. كان والده من هواة الموسيقى وكان يقيم ندوات فنية في بيته. التحق عبدالحليم نويرة بمعهد الموسيقى العربية سنة 1930، وتتلمذ على كامل الخلعي. عُين سنة 1960 مديرا للمسرح الغنائي ثم قائدا لفرقة الموسيقى العربية منذ تأسيسها سنة 1967، واستحدث فيها أساليب جديدة في تقديم التراث. أسس فرقة الإنشاد الديني سنة 1973. له مؤلفات في قوالب السماعي والبشرف والتحميلة. وضع الموسيقى التصويرية لأفلام سينمائية ووزع موسيقات تصويرية لأعمال مسرحية، ولحن عددا من القصائد والطقاطيق. لحن أوبريت (ياليل يا عين)، ولحن لعبدالحليم حافظ أغنية (مركب العشاق).

(6) ظهر هذا الأسلوب في التنفيذ في الغرب في القرن التاسع عشر مع مقدم المدرسة الرومانتيكية وتطوّر منذ ذلك الوقت.

موسوعة الموسيقى، باريس، فاسكيل، 1961، المجلد الثالث، ص313.

(7) نذكر هنا المحاولات الجميلة التي قام بها المايسترو عازف العود السوري عصام رافع مع الفرقة الوطنية السورية للموسيقى العربية خلال الفترة من 2002-2004. والمحاولات الجميلة التي قدمها المؤلفان الموسيقيان السوريان: حسان طه وشفيع بدر الدين. وهي كلها محاولات راقية تنمّ عن موهبة ورهافة حسّ وعمق ومعرفة بالأدوات التي يستخدمونها. غير أن نقص الموارد وتشتت الرؤى وغياب الإرادة في إظهار إبداعات موسيقية حقيقية على طريق تطوير التأليف والتنفيذ في الموسيقى العربية أجهضت هذه المحاولات فكانت صيحات في واد!

(8) لم يقتصر تأثير المعلم منير بشير (وهو تلميذ محيي الدين حيدر) على طلابه من عازفي العود، بل انسحب هذا التأثير على من تتلمذوا عليه أو صاحبوه من عازفي الآلات الأخرى. فعازف القانون عقيل عبدالسلام يرتجل على قانونه بجمل لحنية تذكرنا بأسلوب منير بشير على العود. والتأثير الأسلوبي الارتجالي هنا واضح رغم اختلاف الآلة. فالتأثر هنا فكري حسي جمالي أسلوبي. لقد حرص منير بشير في تشكيلات الفرق التي اختارها لجولته الموسيقية الأوروبية على اختيار عازفين شباب لم يتأثروا بمعلمين آخرين غيره ولم يحتكوا بالأوساط الموسيقية الاحترافية العراقية. عازفون أهلهم بنفسه ذوقيا وأسلوبيا نذكر منهم: عقيل عبدالسلام (قانون)، ياسين الراوي (ناي) وكان عازف أكورديون، جوبر سلمان، وسامي عبدالأحد (رق وطبلة)، باصيل كمال، صلاح حميد، حمودي عزيز، علاء علي (للأعمال الدينية).

(9) تنبه الأخوان رحباني عاصي ومنصور إلى هذه المسألة منذ زمن مبكر، فقبل أن يعتمدا صوت فيروز ناطقا باسمهما وحاملا لإبداعاتهما، دربا صوتها وأخضعاه لتجارب قاسية عديدة قبل اعتماده.

(10) ظهرت الأصوات المدربة في سورية من طلبة الغناء في المعهد العالي للموسيقى، أصوات دُرِّبت أصلا للغناء الأوبرالي بيد أنها أجادت واستفادت من تدريبها هذا في صقل أصواتها. ونذكر من الذين أفادوا من تجربتهم الأوبرالية في الغناء العربي: لبانة قنطار، رشا رزق، ليندا بيطار، سوزان حداد، هالة أرسلان، وغيرهن.

ومن بين الأصوات الممتازة المدرّبة نذكر هنا على سبيل المثال صوت غادة شبير، أستاذة الغناء في كلية الموسيقى- جامعة الروح القدس في لبنان. فالأستاذة شبير فضلا عن قماشة صوتها النادرة ومساحته ودفئه، صوتها مدرّب متمكن من أدواته وتدريبه المتواصل. وهي تواظب على إحياء أمسيات موسيقية نوعية تغني فيها الرصين الصعب من الغناء العربي. وقد أصدرت الأستاذة شبير أسطوانات غنت فيها وأبدعت بحضورها الآسر على المسرح، قدمت الموال والقصيدة والموشح في حلة أنيقة.

(11) أحمد فؤاد حسن: عازف قانون وملحن وموزع، ولد في 12 يونيو سنة 1926 في القاهرة، وتوفي فيها في 9 مارس سنة 1993. تخرج في معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية سنة 1946. وحصل سنة 1949 على بكالوريوس المعهد العالي للموسيقى المسرحية. أسس الفرقة الماسية وقادها. من مؤلفاته الموسيقية: دقات قلب، بهية، المولد، خان الخليلي، حكاية حب، الدراويش، البلبل، خطوة خطوة، حول العالم. لحن لمحمد قنديل «أحلى بلد»، ولعماد عبدالحليم «ألوان»، ولوردة «جيت في وقتك»، ولمحرم فؤاد «إزاي نرضيكم».

محمد قابيل، موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين، ص36.

(12) بنت تركيا سمعتها الموسيقية التراثية في أوروبا وفي باريس تحديدا منذ العام 1966 بحفلات المولوية الصوفية، أو كما يسميها الفرنسيون باصطلاحهم (الدراويش الدوّارون)، وقد كرّسوا سمعتهم باسم التصوف بداية، ثم باسم الرقص الدوار الذي يميّز طريقة الدراويش في التعبد والتقرب إلى الله عز وجل. وتنسب طريقة المولوية في الرقص والغناء والعزف على الناي إلى مولانا جلال الدين الرومي متصوّف وُلد في قونية جنوب تركيا.

(13) وقع الغرب في محاذير مماثلة، فالمتتبع للأفلام التاريخية الأمريكية والأوروبية التي

ظهرت في الستينيات يلحظ أنماط اللباس المزركشة والملونة الفاقعة والبراقة التي تستخدم في الأفلام التاريخية، خصوصا الأفلام التي بُنيت على قصص التوراة والعهد القديم والإنجيل. غير أن صناعة السينما استدركت ذلك في أفلامها الحديثة وأصبحنا نرى ملابس بألوان محددة طبيعية من صوف الخرفان والماعز وجلود الأبقار ووبر الجمل بسيطة الشكل تدلل على أن بحثا حثيثا جرى للتحقق من أنماط ما كان يُلبس وقتئذ.

(14) الظاهرة نفسها تنسحب على ميكروفونات المساجد التي غالبا ما تكون مرتفعة الصوت سيئة الخرج.

(15) سوق أسطوانات الموسيقى الجادة من موسيقات الشعوب نخبوبة أيضا، غير أنها تباع ولها راغبوها وذواقوها. والعربي المتتبع لشأن هذا النوع من الموسيقى يجد ضالته في أوروبا وليس في بلاده.

(16) كان عمر نقشبندي يعتبر أن عزف منير بشير غير عربي وأن ارتجالاته بعيدة عن المزاج العربي.

(17) الجيل الجديد من العوادة في العالم العربي يعزف اليوم بأساليب مختلفة تتراوح بين المدرسة التقليدية والمدرسة الحداثية العراقية التركية، بعض العازفين اختطوا لأنفسهم أساليب جامعة، فيها مزج منها كلها.

الفصل الثالث عشر

(1) سبق لمنير بشير أن عزف وشهد طقس الإصغاء لعازف منفرد عندما كان يدرس في هنغاريا. ثم عرف هذا التقليد وخبره عندما عزف في جنيف (سويسرا) وڤيرساي (فرنسا) وبعدهما في حاضرات غربية كثيرة. ولا شك في أنه قد تأثر بظاهرة عازف السيتار الهندي المنفرد رافي شَنكر. وقد استطاع منير بشير خلال حفلاته التي أحياها منفردا في بيروت خلال عامي 1972و1973 أن يفرض صمت المستمع وظلمة القاعة.

(2) عزّة الميلاد (توفيت تقريبا العام 705م- القرن الأول للهجرة): أقدم من غنّى من النساء الحجازيات الغناء الموزون، وكانت من أحسن الناس وجها وأكملهن جسما وأطبعهنّ على الغناء وأضربهن بالعود، وكانت تغني أغاني القيان الحجازيات من القدامى، فلما قدم نشيط الفارسي وسائب خاثر المدينة غنيا أغاني بالفارسية، أخذت عزّة عنهما نغما وألّفت عليه ألحانا عجيبة. كان ابن سُريج في حداثة سنّه يأتي المدينة فيسمع من عزّة ويتعلّم غناءها ويأخذ عنها... وكان ابن محرز يأتي المدينة فيقيم فيها ثلاثة أشهر من أجل عزّة، وكان يأخذ عنها... وكان طويس أكثر ما يأوي إلى منزل عزّة... وكان الشاعر ابن أبي ربيعة يغشى منزلها، وكان حسان بن ثابت معجبا بعزّة ويبكي إذا سمعها تغني من شعره. وسمعها معبد وهي مسنّة فقال: «هذا غناؤها وهي مسنّة فكيف بها لو أدركتُها وهي شابة».

غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الرابع، ص 219-222.

(3) محمد بن عائشة (توفي سنة 125 هـ- 743م) : لم يكن يعرف اسم أبيه فنُسب إلى أمه عائشة. وهو من كبار المغنين الأوائل في القرن الثاني للهجرة. أخذ الغناء عن معبد ومالك

بن أبي السمح. كان يُضرب به المثل في حسن ابتدائه بالغناء فيقال: «أحسن ابتداء من ابن عائشة». ولم يكن من الضراب الحاذقين بالعود. فغناؤه أحسن من ضربه، فكان لا يكاد يمسك بالعود إذا أراد الغناء حتى يجتمع إليه جماعة من الضرّاب فيصاحبون غناءه فإذا له شيء عجب لا يغني إلا مختارا، وقد عرف الناس أمره فكانوا يتمايلون على اجتذابه للغناء.

غطاس عبدالملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الرابع، ص 97-100.

(4) يُحكى أن المغني معبد كان يستحوذ على سامعيه من الخلفاء يأسر لبّهم، حتى إن الخليفة يزيدا الثاني وقد استحوذ عليه الطرب راح يدور حول نفسه منشدا وقد تتبعنه جواريه فيتهالك وتتهالك الجواري فوقه. (الأصفهاني، الأغاني، المجلد الأول). أما الوليد فكان إذا طرب ألقى بنفسه في فسقية ماء أو نبيذ. (الأصفهاني، الأغاني، المجلد الأول). من الضروري ألا نغفل هنا أن الشطط في السلوك لا يمكن أن نرده إلى النشوة الحسيّة الغريزية السمعية وحدها، بل هو أيضا نتيجة لنشوة الخمر.

(5) تُطلق اليوم صفات على بعض المغنين من مثل: أمير النغم، سلطان الطرب، وبخاصة مع مقدم الأسطوانة مطلع القرن العشرين، وتحديدا سنة 1904، وإطلاق ألقاب على بعض المطربين يستحقونها في الأغلب الأعم، وليدة عصرها وتعبّر عن فكر مرحلة تاريخية. وهي وإن تغيّرت شكلا عما كانت عليه مطلع القرن العشرين فإنها ألقاب تطلق اليوم من دون معرفة ولا خبرة على من لا موهبة لهم ولا مقام.

في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلادي أشار كلٌّ من صفي الدين والجرجاني إلى دُخلاء الفن من العابثين الذين يعزفون ويغنون من دون علم أو معرفة أو كفاءة.

صفي الدين الجرجاني، كتاب الأدوار، مقدّمة ترجمة ديرلانجيه، الموسيقى العربية، المجلد الثالث، ص 186، منشورات غوتنر، 1938.

(6) أحدثت إيران منذ زمن مركز بحوث الموسيقى التراثية مقره طهران أشرف على أعماله داريوش مسافات.

(7) نذكر على سبيل المثال لا الحصر من الرعيل الأول من هؤلاء: اللبناني توفيق سكر، والسوري ضياء سكري، والعراقي فريد الله وردي.

(8) يمكننا أن نذكر في هذا السياق محاولات منير بشير الحثيثة مطلع العقد السابع من القرن العشرين لتأسيس مركز بحوث فولكلورية في العراق من دون جدوى. وهو عندما أنهى دراسته في هنغاريا حوّل معهد الألحان العراقية إلى معهد الدراسات اللحنية.

(9) بعد عودته من هنغاريا سنة 1967، التي ظل فيها مدة سبع سنوات تخللتها سفرات وإقامات في لبنان، اقترح منير بشير برنامجين إصلاحيين كبيرين لتغيير الحياة الموسيقية في العراق. كان لتأثره بما درسه وعاشه في هنغاريا أثر كبير فيما اقترحه في برنامجه الأول من تعميم تعليم الموسيقى وافتتاح فروع للمعاهد الفنية خارج المدن الكبيرة، وبناء مسارح في القرى، وتوسيع المكتبات الفنية، وتشجيع المواهب الفنية واحتضانها وإيفادها في بعثات علمية إلى الخارج، واستقدام أساتذة موسيقى من أوروبا وابتعاث أساتذة عراقيين بمهمات للاطلاع على الحياة الموسيقية في بعض البلدان الأوروبية، وتنظيم مهرجانات موسيقية وفنية في العالم العربي، وتشجيع كتّاب الشعر الغنائي ومنحهم حقوقهم الفكرية والمادية واحتضان مواهبهم. هكذا كانت أحلام البداية

عند منير بشير عند عودته من هنغاريا، وتكفلت الصعوبات وقلة الموارد وسوء الفهم والتقدير بتبديدها كلّها. بعد فترة وجيزة اقترح منير بشير برنامجا ثانيا أكثر تفصيلا ضمنه الآتي:

- تأسيس معاهد لدراسة الفنون الشعبية في كل بلد عربي.
- تنظيم مؤتمر للموسيقى العربية يُدعى إليه موسيقيون مثقفون أصحاب كفاءة مهتمون بالبحث العلمي الموسيقي لجمع آرائهم وتبنيها ونشرها.
- إطلاق حوار حقيقي في الصحافة العربية تُسمع من خلاله آراء الجميع للاستفادة منها.
- حثّ الإذاعات والتلفزيونات العربية على تنظيم لقاءات تجمع فيها الموسيقيين العرب.
- تنظيم مهرجانات عربية للموسيقى والغناء تمكن الموسيقيين والملحنين والمغنين العرب من اللقاء والتعرف على نتاجاتهم.
- تنظيم مهرجانات موسيقية غنائية موضوعاتية.
- تشكيل فرق موسيقية تنفق عليها الحكومات العربية تروّج لأعمال المؤلفين العرب الشباب.
- بناء مسارح مجهزة تجهيزا عاليا من الناحية التقنية لتقديم الأعمال الفولكلورية إلى الجمهور.
- تنظيم جلسات استماع وشرح وتحليل للجمهور العريض تقدم فيها أعمال رفيعة المستوى فنيا.

وإذا ما استعرضنا الوضع البحثي الأكاديمي الموسيقي العربي اليوم فسنجد أنه تغيّر عما وصفناه أعلاه أو على الأقل عما كان عليه حتى ثمانينيات القرن العشرين. فالبحث الموسيقي الأكاديمي العربي آخذ في النماء وإن بحظوظ متفاوتة وفق الدول والجامعات. ولكليات الموسيقى في جامعات مصر ولبنان وتونس قصب السبق والريادة في البحث الموسيقي الأكاديمي العربي.

(10) عندما افتتحت دار الأوبرا السورية وفتحت أبوابها في السابع من شهر مايو العام 2004 ظلت تقدم عروضا لعامين متتاليين مجّانا للجمهور وبواقع تشغيل عال، كما كانت قد قدمت عروضا لمدة سنة كاملة قبلها أُطلقت عليها سلسلة عروض تجريبية استعدادا لافتتاح الدار رسميا. حتى عندما انتقلت الدار من المجانية إلى الربعية فإنها فعلت ذلك بأسعار بطاقات زهيدة تشجيعا للناس على ارتياد المسارح.

(11) شهد بلاط العثمانيين في إسطنبول المطلّة على البوسفور في القرن التاسع عشر حركة موسيقية نشطة كان الباعث عليها الحفلات الباذخة التي كان ينظمها الباب العالي، وكانت المناسبات الكبيرة هذه تستدعي تقديم أعمال جديدة كليا، بل تستدعي إبداعات موسيقية وغنائية في شكلها ومضمونها. وقد ظهر من بين من برعوا في الإتيان بجديد في البلاط العثماني ده ده أفندي (1777-1845) إلى حد أنه قورن بجيوفاني باتيستا لوللي الإيطالي المتفرنس الذي جدد موسيقى البلاط في فرنسا.

وليس من المستغرب أن يكون معظم أساتذة الموسيقى في إسطنبول في عصرها الذهبي من الأقليات، إذ كانت إسطنبول عاصمة إمبراطورية مترامية الأطراف يسكن على جغرافيتها المعروفة وقتئذ أقليات كثيرة صهرتهم بوتقة السلطنة العثمانية، فضلا عن أن حالة

الرخاء التي كانت تعيشـها عاصمة الإمبراطورية جعلت منهـا كعبة الفنانين لمن يريد أن يُعرف ويُشـتهر أمره. ودور إسـطنبول في هذا السـياق يشـبه إلى حد بعيد الدور الـذي قامت به القاهرة في العالم العربي. وقصة عبـده الحامولي معروفة عندما ذهب إلى الأسـتانة (إسطنبول) فاطلع على ما كان يُغنى فيها ونقل ما لامس أحاسيسه صنعة ونغما. وكان عبده الحامولي نفسـه هو أول من حرر الأغنية العربية من تأثرها التركي، وكان قد لمع نجمه في مصر واتصل بكبار رجالات عصره أمثال محمد عبده، وقاسم أمين، وإسماعيل صبري، وخليل مطران.

(12) أصدرنا من الهيئة العامة لدار الأسـد للثقافة والفنون (دار الأوبرا السـورية) أسطوانة لمحيي الدين حيدر ضمن سلسلة التراث.

(13) يسعى هؤلاء الموسيقيون تحديدا إلى تجميل أدائهم العزفي أو الصوتي، وإلى أن يجوّدوا مـن مسـتوى الأداء تقنيا، كما أنهم يسـعون إلى تنويع المقامات التـي يرتجلون فيها. والموسـيقى الفنية الخالصة يمكن أن تكون موسيقى شعبية أو موسيقى مستلهمة من الموسـيقى الشـعبية غير أنها تفرق عنها في طريقة أدائها وعرضها وتقديمها وتوظيفها، فتبـدو لسـامعها أعقد وأصعب وأعسر للحفظ. والموسـيقي محترف هذه الموسـيقى وممارسـها يحتاج تأهيله فيها على يد معلمين أكفاء إلى ردح لا بأس به من الزمن، بيد أن عزفهم إياها لا يكفيهم غائلة الجوع ولا يؤمن لهم عيشـا كريما، إلا إذا تكفلت بهم الدولة أو مؤسسة أو رعاة فن.

(14) بـدأ ورود ذكـر الشريف محيي الديـن حيدر في تركيا في الكتابات الموسـيقية وضمن المؤلفات الموسـيقية التركية منذ العـام 1948. وكان الأتراك يذكرونه كعازف تشـيللو وكعـازف عود له أسـلوبه الخاص به في العزف. بل كانوا يعتبرونه غربي الأسـلوب، ولم يكن يذكر على أنه مؤلف موسـيقي على رغـم أنهم كانوا يوردون له بعض مقطوعات ضمن المؤلفات التركية المكتوبة لآلة العود. ولعل السـبب في ذلك قلة أعماله وندرتها. لكن أعماله الكاملة نشرت سـنة 1969، عقب وفاته، بعد أن أعاد الأتراك اكتشـافه. لم يكـن محيـي الدين في حياته شـوفينياً، ولم يكن طالب جاه أو شـهرة، كان من أولئك الفنانين الذيـن آمنوا بالفن العميق الأصيل وبالموهبة الحقة بشـخصية أرسـتقراطية الشـكل والمضمون، فلم يكن يتحدث عن نفسـه، بل عرفه الناس من ثماره. صحيح أن ما خلّفه محيي الدين من أعمال وكتابات كانت قليلة، لكن السـبب يعود إلى أسـاليب أهل الشرق في التعليم وإلى الشرقيين أنفسهم، إذ إن تعليمهم كان يعتمد أكثر ما يعتمد على السماع والمشافهة والتقليد والمحاكاة أكثر من اعتمادهم على الكتابة والتأليف. غير أن آثـار محيي الدين التي ظهرت في من تتلمذوا عليه تنمّ عما كان عليه «المعلم» من علم ومعرفة ورهافة ذوق.

الفصل الرابع عشر

(1) أبو يوسـف يعقوب بن إسـحق الكندي (توفي 874م). محيي بن علي بن يحيى المنجّم (تـوفي 912م). أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي (توفي 950م). أبو علي الحسـين بن عبدالله بن سـينا (توفي 1037م). صفي الدين عبدالمؤمن الأرموي (توفي 1294م). علي بن محمد الجرجاني (توفي 1413م). محمد بن عبدالحميد اللاذقي (توفي - 1445م).

(2) الطُنبور آلة وترية لفظُها معرّب عن الفارسية أنواعه كثيرة: طُنبور بُزرك، طُنبور بغدادي، طُنبور بغلَمة، طُنبور بلغاري، طُنبور تركي، طُنبور خراساني، طُنبور سوداني، طُنبور شامي (بـزق)، طُنبـور شرقي، طُنبور عجمي، طُنبـور عربي (بغدادي)، طُنبـور المرائي، طُنبور مصري قديم.

للاسـتزادة انظـر: غطاس عبدالملك خشـبة، «المعجـم الموسـيقي الكبير»، المجلـد الرابع، الصفحات: 41-71.

(3) أشهر عازف عرفه تاريخ هذه الآلة على الإطلاق هو السوري الحمصي محمد عبدالكريم (1911-1989) الملقـب بأمير البزق، ويأتي من بعـده اللبناني مطر محمد. وقد أصدرنا لمحمد عبدالكريم من دار الأوبرا السورية في العامين 2007-2008 اثنتي عشرة أسطوانة مدمجة C.D. ضمن «سلسلة أعلام الموسيقى والغناء في سورية»: تحمل الأرقام (1-2)، و(17-26) ضمن السلسلة، وتشغل قرابة 17 ساعة تسجيل ارتجالات وتقاسيم.

(4) فؤاد محفوظ، «تعليم آلة العود»، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، دمشـق، 1979، مطبعة الكاتب العربي، ص. 9.

(5) المرجع السابق، ص. 23.

(6) يذكـر المـؤرخ الموسـيقي الفرنسي روانيه Rouanet في «موسـوعة لافينيـاك - تاريخ» «الموسـيقى العربيـة»، مجلـد 5، ص.ص. 2785 – 2787، أن طـول وتر العود المصري هو64 سم.

(7) أو بيت الملاوي ومفردها ملوى، وهي المفاتيح الخشبية التي تُثبّت فيها أوتار العود من أعلاه، إذ يُلوى كل وتر فيها ليُشدّ ويُرخى عند تسوية أوتار العود (دوزنته).

غطاس عبدالملك خشبة، «المعجم الموسيقي الكبير»، ج 5، ص. 240.

(8) تُصنـع الأوتار حاليا من النيلون، وتصنّعهـا مصانع تصنيع الأوتار في أوروبا خصيصا لآلة العود.

(9) انظر جدول مقارنة لتسوية أوتار العود (دوزانها)، المشرقية والمغاربية في: محمود قطاط، «آلة العود: بين دقة العلم وأسرار الفن»، ص. 155.

(10) في قياسـات العود حسب الكندي وإخوان الصفا، وقياسات العود حسب ابن الطحان. انظر: محمود قطاط، «آلة العود: بين دقة العلم وأسرار الفن»، ص.ص. 52-53.

(11) ولد هنري جورج فارمر سـنة 1882 في إيرلندا. درس في جامعة غلاسكو من سنة 1919 حتى سـنة 1921، اتجه فيها نحو الموسـيقى العربية. ترأس الوفد الإنجليزي إلى مؤتمر الموسيقى العربية في القاهرة سنة 1932.

(12) «موسوعة الإسلام»، المجلد الثالث، باريس، 1939، ص.ص. 801-807.

(13) يذكر اللاذقي (القرن السادس عشر الميلادي) أن بعض معاصريه من عازفي العود أضافوا وترا سادسـا وسـموا العود «كامل الكامل»، على اعتبار أن اسم عود خماسي الأوتار هو «الكامل».

(14) ذكره البارون رودولف ديرلانجيه، «الموسـيقى العربيـة»، المجلد الرابع، ص.ص. 414-426.

(15) وهو إبراهيم بن محمد بن حسن الوكيل الملقب بالقباني (1852-1927)، ملحن ومغن وعــازف عــود مجلٍ. كان يرأس تختا يعزف فيه على العــود ويضم أمهر عازفي زمانه في مصر. غيّر ألحان بعض أدوار محمد عثمان، وغيّر أكثر ألحان أدوار داود حسني. له دور مطلعه «الفؤاد مخلوق لحبك» لحنّه من مقام راســت ســازكار نهج عليه سيد درويش في «الحبيب للهجر مايل» في المقام نفســه. له أكثر من مائة لحن منها أكثر من عشرين دورا، بعض تسجيلاته محفوظة بمكتبة الفن في دار الكتب المصرية.

غطّاس عبدالملك خشبة، «المعجم الموسيقي الكبير»، ص.ص. 27-30.

(16) يكفي لندرك هذا أن نســتعرض صفي الديــن، «كتاب الأدوار»، الجرجاني، «تعليقات»، اللاذقي، «الرســالة الفتحية». ورودولف ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلدين: 3، ص. 430، و4، ص. 425.

(17) جول روانيه، «الموســيقى العربية»، في «موســوعة لافينيــاك- تاريخ»، المجلد الخامس، باريس، دو لا غراف 1922، ص.ص. 2786-2788.

(18) رؤوف يكتــا بك، «الموســيقى التركية»، موســوعة لافينياك - تاريــخ، المجلد الخامس، باريس، دولاغراف، 1922، ص2845-3064.

(19) يُحكى أن الســياسي الســوري راعي الفنــون فخري البارودي، الــذي احتضن صباح أبو قــوس ومنحــه لقبه فخري ليصبح صبــاح فخري، كان يروّج كتابة راســت الصول على مفتاح الصول.

(20) في ثلاثينيــات القــرن المــاضي، منع مصطفى كمال مؤســس الجمهورية التركية ســماع الموسيقى العثمانية وبثها وعزفها، فلجأ الأتراك إلى الإذاعات العربية المجاورة يسمعون منها غناء أم كلثوم وعبد الوهاب.

(21) انظــر المقارنة بين مقاييــس العود المشرقي ومقاييس العود المغاربي في: محمود قطاط، «آلة العود: بين دقة العلم وأسرار الفن»، ص 146.

(22) هنــاك تجــارب تخرج عن إطار إضافة وتر أو اثنــين لتدخل في صلب صناعة الآلة. من هــذه التجارب الفريدة نذكر تجربة عازف العود الســوري ماهر عقيلي، نجل الباحث الموسيقي والملحن مجدي العقيلي(1917 - 1983). وكان ماهر عقيلي قد تعلم العزف عــلى الغيتار الكهربائي والعود وأصبــح عازفا مجيدا على العود وأحيا حفلات في أوروبا. اخــترع ماهر عقيلي آلة هــي مزيج من الغيتــار والعود والكمان أســماها (فيوعود). زَند الآلة طويل يشــبه زَند الغيتار، قصعتها مدروســة بعنايــة ووجهها محدودب قليلا تتناغم مع شكل ظهر العود المحدودب أيضا. وجه الآلة محفورة فيه فتحتان جانبيتان قريبتان من فتحتي وجه الكمان. طول وتر الآلة 60 سم، وهو الطول الوتري التقليدي الذي نجده في العود الدمشــقي عموما. عدد أوتار الآلة خمســة مزدوجة تُضبط على النحو التقليدي المعروف من الأعلى إلى الأسفل: صول1، لا1، ري2، صول2، دو3. وهذه التجربة شخصية بحتة أسيرة صاحبها لم تُعمم ولم تنتشر.

(23) هو أبو الحسن علي بن نافع (778-852م)، كان مولى إبراهيم الموصلي.

(24) انظر هنري فارمر، «أصل العود العربي والربابة»، في فارمر، دراسات في الآلات الموسيقية الشرقية، المجموعات الأولى، لندن، هارولد ريفيز، 1931، ص 97، بالإنجليزية.

H. Farmer, "The Origins of the Arabian Lute and Rebec," in Farmer, Studies in Oriental Musical Instruments, First Series, Harold Reeves, 1931, p. 97.

وانظر أيضا:

Farmer, " Mūsīkī," "Ud," in Encyclopédie de L'Islam, Paris, 1936, t. III.

Farābi, "Mūsīkī," in Erlanger, L.M.A., t. I, p. 45, pp. 204-206.

Avicenne, Chifā, in Erlanger, L.M.A, t. II. pp. 235-237.

Safiy Ed-din, Adwār, in Erlanger, L.M.A , t. III. pp. 371-373.

Lādhiqi, Fathiyya, in Erlanger, L.M.A, t. IV. pp. 422-423.

(25) Marin Mersenne, Harmonie Universelle, Paris, 1936, rééd. C.N.R.S., 1936, 3vol. Lionel-de la Laurencie, Lavigniac-Encyclopédie, t. III, "Luth," pp. 1972-1990, Paris, Delagrave, 1925.

Monique Rollin, in Larousse de la Musique, t.1, "Luth," p. 566, 1957.

Jean Jacquot, "La Luth et sa Musique," Encyclopédie de la Musique, t. III, p. 110, Paris, C.N.R.S., 1958.

(26) ميخائيل بن جرجس مَشّاقة، الطبيب العالم اللبناني، من مؤلفاته: «الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية».

(27) انظر مقاييس العود السباعي (أنموذج مصري: أواخر القرن الثامن عشر- بداية القرن التاسع عشر) في: محمود قطاط، «آلة العود: بين دقة العلم وأسرار الفن»، ص 149.

(28) اقترح عازفا العود نصير شمة ومجدي العشماوي عودا ثماني الأوتار.

(29) Henri Farmer, "the Lute Scale of Avicenne," in Journal of the Royal Asiatic Society, London, April 1937, pp 245-247.

(30) الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ذكره رودولف ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الأول، ص 204، المجلد الثاني، ص 49.

(31) ابن سينا، «الشفاء»، عن ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثاني، ص 237.

(32) صفي الدين، «كتاب الأدوار»، ذكره ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 375-431.

(33) اللاذقي، «الرسالة الفتحية»، ذكره ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الرابع، ص. 299-298.

(34) في مقابلة أجرتها معه مجلة «لسان الحال»، بيروت، 14 ديسمبر 1972. ومجلة «لوسوار»، بيروت 15 مارس 1973، ذكرت المجلتان أن منير بشير تخطى في عزفه بأمسية دار الفن في بيروت خمسة دواوين. وهذا خلطٌ عجيب ابتدعه مبالغا كاتب المقال إدوار جورج.

(35) H. Farmer, "the Lute Scale of Avicenna," in J.R.A.S. London, Jounal of the Royal Asiatic Society, April 1937, pp. 245-257.

(36) - رودولف ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الأول، ص46، 206، المجلد الثاني، ص236، المجلد الثالث، ص113، 372، المجلد الرابع، ص298، 422.

- الجرجاني، «كتاب الأدوار»، ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 385-386.

(37) رؤوف يكتا بك، «الموسيقى التركية»، موسوعة لافينياك- تاريخ، المجلد الخامس، ص 2985. بالفرنسية.

(38) اسمٌ اصطلاحي للناي التركي. وتُطلق التسمية أيضا على البعد الرابع في الموسيقى العثمانية القديمة، وهو بعد ما بين نغمتي العراق والراست.

غطاس عبدالملك خشبة، «المعجم الموسيقي الكبير»، المجلد الخامس، ص 248.

(39) طبعا يفترض هذا أن تكون صناعة نايات المنصوري دقيقة المرجعية لتُصدر جميعها النغمة ري نفسها لا زائدة ولا ناقصة لكي يصلح الناي كـ «ديابازون» Diapason.

(40) رؤوف يكتا بك، المرجع السابق، ص2985.

(41) انظر في هذا محمد خماخم، «الموسيقى التونسية التقليدية، بُنَى وأشكال»، أطروحة دكتوراه جامعية، جامعة باريس الرابعة، السوربون، 1974، ص 41، بالفرنسية.

وانظر، جاك شايي، «تشكّل وتحولات اللغة الموسيقية»، دروس مصوّرة في جامعة السوربون، باريس، ص 17-20، بالفرنسية.

(42) انظر في هذا وديع صبرا، مجلة «لبنان»، عدد نوفمبر، 1941، ذكره كريستسان بوخيه، «نحو موسيقى لبنانية من 1850 وحتى 1950»، في دفاتر العاصي، رقم 7، بيروت، 1969، عدد خاص عن لبنان، ص 77-100.

(43) المسعودي، مروج، المجلد الثامن، ص 93.

(44) الآلات الوترية التي كانت معروفة عند عرب الجاهلية هي: العود بأسمائه القديمة: مزهر، كران، بربط، موتّر وجعله العرب عودا من الخشب مادة صنعه. كما عرفوا الجنك الفارسي، ويعرف عندهم بالصنج وهو شبيه بآلة الهارب، وعرفوا المعزفة (بساليتريون) والمربّع: قيثارة صدرها مسطح مربع الشكل. وعرفوا من النفخيات آلة المزمار وكانت تُطلق على كل آلة خشبية يُنفخ فيها، والقصبة. وأورد القرآن الكريم «الصور، والناقور» يُنفخ فيهما ويُضرب يوم الحشر. (الأنعام- المدثّر). وعرفوا من الآلات الإيقاعية: الطبل والدف وقبلهما القضيب والصنوج والصحنين المعدنيين والجلاجل للرقص والصنجين الكبيرين للحرب.

(45) هنري فارمر، «العود»، «موسوعة الإسلام»، باريس.

(46) أندريه شافيز، «تاريخ الموسيقى»، بلياد، باريس، 1960، «أصول الآلات الموسيقية»، ص96.

(47) نيللي كارون، داريوش سافات، «التراثات الموسيقية الإيرانية»، باريس، 1966، ص 170، بالفرنسية.

(48) هنري فارمر، «موسـيقي»، «موسوعة الإسلام»، باريس، 1939، المجلد الثالث، ص 801-807.

(49) تطرق رودولف ديرلانجيه إلى هذه المسـألة في، «الموسـيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 607، بالفرنسية.

(50) روانيه، «الموسـيقى العربية»، «موسوعة لافينياك- تاريخ»، المجلد الخامس، ص 2711، 2718، 2726، 2738.

(51) ظهر زلزل في القرن الثاني للهجرة أيام الدولة العباسية، وأشهر ضراب للعود في الموسيقى العربيـة، تتلمذ على يـد إبراهيم الموصلي، وإليه تُنسـب الوسـطى المُحدثة في زمانه المسـماة «وسطى زلزل» وهي ثالثة الجنس القوي المستقيم (راست). توفي سنة 790م. للاستزادة انظر:

غطاس عبدالملك خشبة، «المعجم الموسيقي الكبير»، المجلد الخامس، ص 244-246.

(52) انظـر في هذا ديرلانجيه، «الموسـيقى العربية»، المجلـد الأول، ص44-49، 164، 204، المجلد الثالث، ص594، المجلد الخامس، ص377.

وانظر هنري فارمر، «موسيقي»، «موسوعة الإسلام»، باريس، 1936، ص801-807.

(53) رودولف ديرلانجيه، «الموسـيقى العربية»، المجلـد الثالث، ص. 594، المجلد الخامس، ص 43 - 46.

(54) المسـألة تصبح أعقد، وتعقدت فعلا، مع دخـول الآلات الغربية المشرّقة على الطريقة الموسـيقية الشرقية: الأكورديـون، الأورغ، الكيبـورد، والغيتار الكهربـائي. بعض آلات الكيبـورد يمكن التحكم بقيمة السـيكاه فيها وتعديلها وفـق الأمزجة الجغرافية. لكن الأكورديـون المشرّق لا يتمتع بمثل هذه الخاصيـة المرنة، وهو محكوم بالقيمة المشرّقة الثابتة التي تضبط فيها علامة السيكاه فيه، فإن كان مشرّقا في دمشق لا يمكنه أن يعزف في إسطنبول ولا في حلب أيضا.

(55) ليونيـل لا لورانسي، أورين ميري، «العود»، «موسـوعة لافينياك»، باريس، دولاغروف، 1925، المجلد الثالث، ص 1972 - 1990.

(56) انظر ديرلانجيه، «الموسـيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 388، وانظر صالح المهدي، «الموسيقى العربية»، باريس، لودوك، 1972، ص9.

(57) هنري فارمر، «موسيقي»، «موسوعة الإسلام»، باريس، المجلد الثالث، ص 801 - 807.

(58) انظر ابن سـينا، «كتاب الشـفاء»، عن ترجمة ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثاني، ص 234 - 237.

وانظر أيضا: هنري فارمر، «سلّم العود عند ابن سينا»، 1937.

(59) ترجـم ديرلانجيـه هذين المرجعـين إلى الفرنسـية في المجلد الثالث من «الموسـيقى العربية».

(60) وصف صفي الدين الأرموي في «الأدوار» أعوادا يخرج ضبط أوتارها عما كان معمولا به في زمانه: انظر ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 481.

كما تكلم الأرموي عن تقنية استخدام الريشة في الضرب على الأوتار، المرجع السابق، ص 551.

(61) رؤوف يكتا بك، «الموسيقى التركية»، «موسوعة لافينياك»، المجلد الخامس، ص 2845 - 3064.

(62) لابورد، «محاولة في الموسيقى القديمة والحديثة»، المجلد الأول، ص 436، باريس، 1780، ذكره فارمر، «موسيقي»، «موسوعة الإسلام»، باريس، كلانسييك، 1936، المجلد الثالث، ص 801 - 807.

(63) سميث، صحيفة الجمعية الأمريكية الشرقية، بوستون، 1848.

(64) رونزيفال، «رسالة في الموسيقى العربية الحديثة»، «المشرق»، السنة الثانية، 1899. أصدرتها المطبعة الكاثوليكية في بيروت مستلّة من «متفرقات الجامعة الشرقية»، بيروت، سورية، 1913، المجلد السادس، ص 1 - 120.

(65) ذكر رودولف ديرلانجيه «رسالة المسرّات» هذه، في «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 1 - 21.

(66) هنري فارمر، «الموسيقى السورية»، ص 256 - 257، «قاموس غروف»، المجلد الثالث، الطبعة الخامسة، لندن، ماكميلان، نيويورك، مطبعة سان مارتان، 1954.

(67) انظر في هذا رونزيفال، «مقالة في الموسيقى العربية»، في «متفرقات الجامعة الشرقية»، بيروت، سان جوزيف، 1913، المجلد السادس، ص 22.

(68) رودولف ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص. 67، ص 68 - 75.

(69) غطى ديرلانجيه مفهوم المقام في «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، الصفحات 76 - 98.

(70) ردولف ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 117 - 333.

(71) صالح المهدي، «الموسيقى العربية»، باريس، لودوك، 1972، ص ص. 38 - 48.

(72) انظر ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 109 - 110.

(73) تظهر تسجيلات تقاسيم العود في القرن العشرين لجوء العازفين إلى التصوير: وهو عزف مقام من درجات مختلفة كعزف الراست مثلا من صول: يكاه أو نوى، أو من دو راست، أو من دو كردان، أو ماهور. وعزف البياتي من ري دوكاه، أو محيّر، أو من لا - عشيران أو حسيني، وعزف سيكاه من درجة عراق أو عوج - سي ربع، أو من درجة سيكاه قرار، أو بزرك سيكاه مي جواب.

(74) كان منير بشير يرفع دوزان عوده برباعية quarte، وعلى هذا النحو يصبح مقام شد عربان المعروف تقليديا سمعيا على نغمة صول (يكاه)، كما يعزفه غالبية العوادين العرب، يصبح على عود منير بشير مصوّرا على نغمة دو (راست) وكأنه حجاز كار. ولكنه ليس حجاز كار، بل رَفعُ الدوزان هو الذي يجعل منير بشير يستخرجه على درجة أساس دو (راست)، وليس صول (يكاه). ويعود السبب في هذا التصوير المقامي إلى أن الدرجة الأساس تعتمد على الوتر الأول المطلق الذي ضبطه منير بشير على نغمة دو.

(75) أصدرت شركة أسطوانات آريون Arion الفرنسية أسطوانة 33 لفة عنوانها: فن العود

التركي، لعازف العود وداد غينشتورك Vedad Gençturk، تحمل الرقم ARN36651 عزف على وجهها الأول تقاسيم متسلسلة لمدة اثنتين وعشرين دقيقة تنقل فيها بين المقامات التالية: عجم هومايون، عشّاق، حجاز زيركوله، شد عربان، هزام. في حين ارتجل على وجه الأسطوانة الثاني اثنتين وعشرين دقيقة أيضا تنقّل فيها بين المقامات التالية: حجاز، حسيني، صبا، نهاوند، حجاز.

وعازف العود التركي وداد غينشتورك ولد في أسمايا سنة 1949، وتتلمذ على أمين أونغان E. Ongan، وبدأ بعزف مع أوركسترا كونسرفاتوار إسطنبول منذ العام 1976.

(76) نذكر مثالا عليها في سورية: عمر نقشبندي وزكي محمد.

(77) الطريف الغريب في آنٍ معا أن عود محيي الدين حيدر المحفوظ أوتاره الستة المزدوجة مضبوطة على النحو التالي: ري، مي، لا، ري، صول، صول. وأغلب الظن أنه كان يضبط عوده أيضا بهذه الطريقة التي تختلف عن الطريقة التي ذكرناها أعلاه، وهي الطريقة التي وصفها تلميذه العراقي جميل بشير.

(78) معروف أيضا أن فريد الأطرش كان يُفضّل العزف على أعواد يسميها أهل الكار «طرشاء»، أي لا تصدر رنينا لامعا، وتظهر تسجيلات تقاسيمه نوعية هذه الأعواد التي كان يملكها.

(79) الأسطوانة 33 دورة التي سجّلها له الباحث الموسيقي الفرنسي جان كلود شابرييه ضمن سلسلة أرابيسك، وتحمل الرقم 4، وعنوانها عود تقليدي من العراق، عود جميل بشير، تُظهر للسامع لجوء جميل بشير إلى تقنية العزف على وجه العود ببراعة ودقة في المسمع رقم 6، المحفور على وجه الأسطوانة الأول. وهي أسطوانة أنتجتها شركة باتيه ماركوني في باريس سنة 1974، وتحمل الرقم المتسلسل 95160 - 20066.

(80) تظهر المشكلة نفسها في الغيتار، حيث يُثبت مشط الأوتار على وجه الغيتار من جهة القاعدة تماما كما العود التقليدي. أما السيتار الهندي، وهو آلة وترية هندية، فيستخدم فرسا من العاج لسند الأوتار، في حين تشد الأوتار من جهة القاعدة على الطريقة التي اعتمدها منير بشير. ونرى الطريقة نفسها في التثبيت في آلة الماندولين وفي آلة غيتار الجاز. ولعل منير بشير ومحمد فاضل قد استلهما من هذه النماذج الأسبق في الصنع فحاولا وجربا ونجحا.

(81) لعل المثال الأبرز هو البارون رودولف ديرلانجيه، الذي جعل من داره في سيدي بو سعيد بتونس (النجمة الزهراء) منتدى موسيقيا باقتدار وامتياز. مكانٌ كان يؤمه شيوخ الموسيقى والغناء في تونس والعالم العربي.

(82) الأمثلة هنا عديدة نذكر منها على سبيل المثال: أغنية «جميل جمال» التي يغنيها على عوده أمام ماجدة وفاتن حمامة وسراج منير.

(83) نذكر هنا مثالا عن مثل هذه المواهب الفريدة عازف العود والقانون والناي السوري إياد حيمور، المقيم في مدينة ليون في فرنسا منذ عقدين ونيف من الزمان. وحيمور عصامي التعلم وهو يتحدر من أسرةٍ دمشقية مولوية (صوفية) تشرّب أصولها صغيرا وحافظ في أسلوب تقاسيمه على العود على الطريقة التقليدية الشامية الراقية.

(84) أصدرنا لعازف البزق السوري محمد عبدالكريم (1911 - 1989) الملقب بأمير البزق

ألبوما يتضمن عشر أسطوانات C.D.s فيها تسجيلات ارتجالية نادرة مدتها 14 ساعة سجّلت في استوديوهات إذاعة دمشق.

(85) للأسف الشديد لم تدرس هذه المدرسة الشامية في العزف على العود في المعهد العالي للموسيقى بدمشق، وظلت مقتصرة على الهواة من العازفين. إذ اختط المعهد لنفسه منذ تأسيسه استقدام أساتذة عود وقانون من أذربيجان، وخرج عوادة يعزفون بالطريقة الآذرية أول عهدهم، ثم حاولوا أن يختطوا أسلوبا عزفيا آخر ليقعوا في أحضان مدرسة بغداد التركية.

(86) صالح المهدي، «الموسيقى العربية»، ص 34 (بالفرنسية).

(87) وصف المستشرق الفرنسي جاك بيرك عمر نقشبندي في كتابيه:

- جاك بيرك، «العرب اليوم وغدا»، باريس، سوي، 1969، ص 29-37.

- جاك بيرك، «العرب»، باريس، سندباد، 1973، ص 16.

وسجل الباحث الفرنسي جان كلود شابرييه أسطوانة 33 لفة ضمن سلسلة «أرابيسك: عود تقليدي من سورية، عود عمر نقشبندي»، باتيه - ماركوني، رقمها 066 2C-95.161، باريس، يونيو، 1974. عزف النقشبندي فيها:

1 - تقاسيم شد عربان على درجة النوى.

2 - تقاسيم صبا عشيران وحسيني.

3 - تقاسيم راست.

4 - تقاسيم نهاوند.

5 - تقاسيم هزام - سيكاه هزام.

6 - تقاسيم عراق - سيكاه عراق.

سُجلت بعض التقاسيم في منزل النقشبندي بدمشق، وبعضها الآخر سُجل في أستديوهات الإذاعة السورية. ولم يُفرض عليه مقام بعينه، ولا زمن بعينه للارتجالات الستة التي طبعت على الأسطوانة. اختار شابرييه الارتجالات من بين اثني عشر تسجيلا. وتعد التقاسيم المسجلة مرجعا في مضمونها وأسلوبها في تقاليد المدرسة الدمشقية القديمة في العزف على العود.

في نهاية تقاسيم الصبا يعزف النقشبندي «رقصة ستي» المطربة الراقصة الفرحة على مقام الصبا المعروف بشجنه وحزنه. وفي ختام تقاسيمه على مقام راست يعزف الأغنية الشعبية «يا طيرة طيري يا حمامة»، يتبعها بـ «يا مال الشام». وفي ختام تقاسيمه على مقام النهاوند يعزف النقشبندي «البنت الشلبية»، وأغلب الظن أنها أغنية تركية دخلت تراثنا الموسيقي بكلمات عربية متعددة غناها صباح فخري وغنتها فيروز. وفي نهاية تقاسيم هزام يعزف «رقصة الهوانم».

(88) المدرسة الحلبية والمدرسة البغدادية مختلفتان عن المدرسة الشامية المصرية في العزف على العود، فالحلبية العريقة قريبة من المدرسة التركية، والبغدادية الحديثة تركية بامتياز بمؤسسها محيي الدين حيدر.

(89) انظر في هذه المقاربة:

- ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 79-208.

- صالح المهدي، «الموسيقى العربية»، ص 39.

- جميل بشير، «العود وطريقة تدريسه»، بغداد، 1962، ص 15.

(90) وضـع رودولف ديرلانجيه مخططا لهذا المقام المهم في الموسـيقى العربية ممتدا على مساحة ديوانين اثنين (دو - دو). ابتدأه بالقرار للتأكيد على جنس الراست القرار ابتداء، وتكون نغمة الارتكاز صول يكاه. والملاحظ الغريب في آن معا أن مقام الراسـت الذي وصفه ديرلانجيه ينطبق على راسـت لآلة الناي. وإن كان ظننا في مكانه، فنحن نعتقد أن من حلل هذا المقام هو الشيخ علي الدرويش الحلبي عازف الناي، وكان قد عمل إلى جانب ديرلانجيه كثيرا في قصره «النجمة الزهراء» في سيدي بو سعيد بتونس.

ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الخامس، ص 178.

(91) يذكر قسـطندي رزق في كتابه، «الموسيقى الشرقية والغناء العربي»، أن عبده الحامولي قد أدخل مقامات تركية مصّرها بعد زيارته للأستانة برفقة الخديوي.

(92) البياتي - عبودية العراقي يقابل بياتي النوى السـوري، والحسـيني صبا التونسي. ويعد البياتي الحسـيني المقام الغنـائي الأثير المميز لغناء الأكراد في الـشرق الأدنى. ولعل هذا الـسـبب في انتشار البياتي الحسيني في شـمال العراق وفي تركيا تحديدا. وعندما يُعزف الكردي الحسـيني يسمى المقام كردي، على رغم أن جنس الحسيني وجنس الكردي لا يتطابقان.

(93) انظر في هذا حمودي الوردي، «الغناء العراقي»، بغداد، 1964. ومحمد هاشم الرجب، «المقام العراقي»، بغداد، 1961.

(94) سجلت له 3 إسطوانات من حفلاته العامة:

1 - منير بشـير. عود منفرد «حفلة في جنيف»، باتيه ماركوني، رقم 2c 05411.803، باريس، 1972.

2 - منير بشير، «موسيقى شرقية كلاسيكية». عود منفرد، فيليبس، 6353501، بيروت، 1973، «مهرجان بعلبك»، 18 ديسمبر 1972.

3 - إسـطوانة أرابيسك التي سـجلها له شابرييه وطبعتها شركة EMI عزف فيها تأملات على مقام شـد عربان لمدة اثنتين وعشرين دقيقة! وعزف في وجهها الثاني أعمالا فولكلورية عراقية. إسطوانة رقم: 95157-c066.

(95) يضبـط الوتـر الأول القـرار الجهير في العود على نغمة فا أحيانـا، بدلا من صول يكاه، النغمـة التي درج العرف والعواد على اعتمادها. ونغمة الفا هذه غالبا ما يسـتخدمها عـوادو المشرق. فما فائدة هذا الوتر فا؟ عدا عن اسـتخدامه لإصدار نغمة ظهيرة قرار بالضرب على الوتر مطلقا وبالفرداش (الرش) بالريشـة، يستخدم العوادة المشارقة وتر الصـول يكاه عادة بالضرب عليه مطلقا لإصـدار نغمة يكاه قرار في أثناء العزف، وهذا هو الاستخدام الأكثر شيوعا لهذا الوتر، وهي النغمة التي كان يفضلها جميل بشير لأول أوتار عوده، في حين كان أخوه منير يفضل ضبط وتره الأول على نغمة فا قرار - جهاركاه.

(96) سمعنا هذه المعلومة الطريفة من الباحث الموسيقي الفرنسي جان كلود شابرييه والتي نقلها لنا من مقابلة شخصية أجراها مع جميل بشير ومنير بشير كل على حدة. وكانت أصياف دمشق في فترة التسعينيات تجمعني مع شابرييه في منزلي، نقضي سهرات طويلة نتجاذب فيها أحاديث الموسيقى والموسيقيين.

(97) نجد رؤية منير بشير هذه قاصرة ومتعجلة، وربما تتصل بفترة من فترات تطوره الموسيقي، إذ إن أخاه جميل الذي كان يضبط وتر عوده الأول الجهير، كما أسلفنا، على نغمة الري، كان قادرا على عزف كونشيرتو على عوده. لكن هذا النوع من الملاحظات عن آلة العود وعدم تطورها، كانت سائدة في أكثر من وسط: سمعت من صلحي الوادي نفسه مرة أنه يعتبر آلة العود آلة ضعيفة غير دقيقة الصنع والصوت. وكان للموسيقي اللبناني وليد غلمية آراء قريبة من هذه الآراء تتصل بآلة العود وعازفيه والموسيقى التي تعزف عليه، لكن غلمية استثنى منير بشير وما جاء به من جديد صنعا وعزفا عليه.

(98) انظر التعديلات التي أدخلت على صناعة العود على مستوى الصناعة، وعلى مستوى الأوتار، وعلى مستوى تسوية الأوتار، في: محمود قطاط، «آلة العود: بين دقة العلم وأسرار الفن»، ص 164-165-166.

(99) لقد عرف الغرب ظاهرة إدخال تعديلات على الآلات الموسيقية منذ زمن بعيد. وهي ظاهرة علمية تقنية فنية بامتياز. فالآلات النحاسية، على سبيل المثال، لم تكن قد زودت بالبستون لاستخراج النغمات منها، وكان على العازف أن يستصدر بشفتيه وطريقة نفخه من البوق النحاسي نغمات متعددة. ومازلنا نشاهد في الأفلام القديمة عازف بوق في ثكنة عسكرية يستنهض الجند صباحا ممسكا ببوق نحاسي بيد واحدة ويطلق جملة موسيقية تنبيهية تستنفر الجند. الجملة يصدر نغماتها بشفتيه وطريقة نفخه بالبوق. هذه النحاسيات التي استخدمها المؤلفون الموسيقيون أول عهد ظهورها عهدوا إليها بأداء جمل موسيقية بسيطة تتناسب وإمكاناتها العزفية، ولم يكن الأمر يتصل بالموسيقي العازف. وعندما تطورت صناعة هذه الآلات، وأدخلت التعديلات عليها والمفاتيح، فعقدت آلتها وتوسعت إمكاناتها وسهل على العازف استصدار نغمات منها، الأمر الذي أثر تأثيرا مباشرا في نوعية ما كتب لها لاحقا. ولا تكاد تخلو آلة من الآلات من سيرة مماثلة في تاريخها، اللهم إلا عائلة الكمان التي بلغت منتهاها وكمالها في مرحلة زمنية متقدمة، واستقرت على شكلها وأدائها وإمكاناتها المستخرجة منها، وهي كبيرة جدا.

(100) الفارابي، «كتاب الموسيقى الكبير»، في ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الأول، ص 218.

صفي الدين الأرموي، كتاب «الأدوار»، تعليق الجرجاني، مترجم في ديرلانجيه، «الموسيقى العربية»، المجلد الثالث، ص 366.

(101) طريقة التثبيت نفسها موجودة في آلة السيتار الهندية، وفي غيتار الجاز، والماندولين وفي بعض أنواع الأعواد الأوروبية.

(102) سيل من المقالات المادحة الصادحة المروجة لحفلات منير بشير التي أحياها في الموسم الفني اللبناني 1972 - 1973 من مهرجانات بعلبك إلى دار الفن إلى الحفلات العامة والخاصة وجلسات السمر نذكر منها:

- «مجلة لبنان»، بيروت، 9 ديسمبر 1972.
- «لسان الحال»، بيروت، 14 ديسمبر 1972.
- «النهار»، بيروت، 20 ديسمبر 1972.
- «الحياة»، بيروت، 21 ديسمبر 1972.
- «الجمهورية»، بغداد، 10 فبراير 1973.
- «لسان الحال»، بيروت، 18 مارس 1973.

(103) انظر هنري فارمر، «موسيقى العراق وبلاد ما بين النهرين»، «قاموس غروف للموسيقى والموسيقيين»، المجلد الرابع، ص 528 وما بعدها، لندن، الطبعة الخامسة، 1954.

الخاتمة

-

(1) مثالنا عازف العود العراقي نصير شمة الذي تتلمذ على يد منير بشير أول عهده في بغداد، وهــو بدوره اليوم يؤهل عازفين كثرا في بيت العــود في القاهرة. كما نذكر عازف العود عمر بشــير، ابن منير بشــير، الذي تتلمذ على يد أبيه، ولا شــك في أن هناك من يتتلمذ على يديه اليوم.

(2) جاك بورنوف، «موســيقى، موســيقيون والتواصل: خمس مقابلات»، باريس، اليونسكو، 1973، ص 119 - 161.

المقابلة الرابعة من سلســلة مقابلاته الخمس أجراها مع عازف الســيتار الهندي رافي شنكر، يؤكد فيها شــنكر مســألة صمت الحضور اســتماعا للارتجالات. وهو في هذا يلتقي مع منير بشير.

المؤلف في سطور

د. نبيل رفيق اللّو

- دكتوراه في اللسانيات التطبيقية من جامعة ليون - فرنسا (1989).
- عضو هيئة التدريس في قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة دمشق (1989 - 2013).
- رئيس قسم اللغة الفرنسية في المعهد العالي للعلوم التطبيقية والتكنولوجيا (1990 - 1994).
- عضو المجلس التنفيذي في مجمع الموسيقى العربية التابع لجامعة الدول العربية (2002 - 2012).
- عميد المعهد العالي للموسيقى بدمشق (2002 - 2004).
- المدير العام للهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون - دار الأوبرا السورية (2003 - 2008).
- أستاذ زائر في جامعة لو هافر - فرنسا (2013) ومحاضر في جامعات ميلانو وتورينو ونوفارا - إيطاليا (2014).
- أنجز عدة أبحاث نشرت في «الموسوعة العربية الكبرى» وفي مجلة «الحياة الموسيقية» التي تصدرها وزارة الثقافة السورية.
- من مؤلفاته: كتاب «أحاديث في التربية الموسيقية»، وكتاب «قواعد السلوك الراقي».

سلسلة عالم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت - وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير العام 1978.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة ، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفا وترجمة :

1 - الدراسات الإنسانية : تاريخ - فلسفة - أدب الرحلات - الدراسات الحضارية - تاريخ الأفكار.

2 - العلوم الاجتماعية : اجتماع - اقتصاد - سياسة - علم نفس - جغرافيا - تخطيط - دراسات استراتيجية - مستقبليات.

3 - الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي - الآداب العالمية - علم اللغة .

4 - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقى - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

5 - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) - الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) ، والدراسات التكنولوجية.

أما بالنسبة إلى نشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية ، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي.

وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين ، على ألا يزيد حجمها على 350 صفحة من القطع المتوسط ، وأن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة

مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، وكذلك يجب أن تدوّن أرقام صفحات الكتاب الأصلي المقابلة للنص المترجم على جانب الصفحة المترجمة، والسلسلة لا يمكنها النظر في أي ترجمة ما لم تكن مستوفية لهذا الشرط. والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألفا دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل ثلاثين فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي، (وبحد أقصى مقداره ألفان وخمسمائة دينار كويتي).

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د . ك
للمؤسسات	25 د . ك

دول الخليج

للأفراد	17 د . ك
للمؤسسات	30 د . ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات والمبيعات مقدما نقدا أو بشيك باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت، ويرسل إلينا بالبريد المسجل على العنوان التالي:

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب 23996 الصفاة - الرمزي البريدي 13100

دولة الكويت

بدالة: 22416006 (00965)

داخلي: 1196/ 1195/ 1194/ 1153/1193/ 1152



كشف بأسماء وأرقام وكلاء التوزيع - أولاً: التوزيع المحلي - دولة الكويت

م	الدولة	وكيل التوزيع	رقم الهاتف	رقم الفاكس	الإيميل
1	الكويت	المجموعة الإعلامية العالمية	00965 24826820/1/2	00965 24826823	im_grp50@yahoo.com
ثانياً: التوزيع الخارجي					
2	السعودية	الشركة السعودية للتوزيع	00966 /14419933 - 14418972	009661 12121766 - 1212774	bander.shareef@saudidistribution.com babiker.khalil@saudidistribution.com
3	البحرين	مؤسسة الأيام للنشر	00973 /17617733 - 36616168	00973 17617744	cir@alayam.com rudainaa.ahmed@alayam.com
4	الإمارات	شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع	00971 43916501/2/3	00971 43918354 - 43918019	eppdc@emirates.net.ae info@eppdco.com essam.ali@eppdco.com
5	سلطنة عُمان	مؤسسة العطاء للتوزيع	00968 24492936 - 24496748 - 24491399	00968 24493200	alattadist@yahoo.com
6	قطر	شركة دار الثقافة	00974 44621942 / 44622182	00974 44621800	thaqafadist@qatar.net.qa
7	مصر	مؤسسة أخبار اليوم	00202 25782700/1/2/3/4/5 00202 25806400	00202 25782540	ahmed_isaac2008@hotmail.com
8	لبنان	مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع	00961 1666314/5	00961 1653259 00961 1653260	topspeed1@hotmail.com
9	تونس	الشركة التونسية	00216 71322499	00216 71323004	sotupress@sotup.com.nt
10	المغرب	الشركة العربية الأفريقية	00212 522249200	00212 522249214	s.wardi@sapress.ma
11	الأردن	وكالة التوزيع الأردنية	00962 6535885 - 797204095	00962 65337733	alshafiei.ankousha@aramex.com basem.abuhameds@aramex.com
12	فلسطين	شركة رام الله للتوزيع والنشر	00970 22980800	00970 22964133	wael.kassess@rdp.ps
13	اليمن	القائد للنشر والتوزيع	00967 1240883	00967 1240883	alkaidpd@yahoo.com
14	السودان	دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع	002491 83242702	002491 83242703	daralryan_cup22@hotmail.com daralryan_12@hotmail.com

تنويه

للاطلاع على قائمة كتب السلسلة انظر عدد ديسمبر (كانون الأول) من كل سنة، حيث توجد قائمة كاملة بأسماء الكتب المنشورة في السلسلة منذ يناير 1978.

قسيمة اشتراك في إصدارات
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

البيان	سلسلة عالم المعرفة		الثقافة العالمية		عالم الفكر		إبداعات عالمية		جريدة الفنون	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار
مؤسسات داخل الكويت	25		12		12		20		12	
أفراد داخل الكويت	15		6		6		10		8	
مؤسسات دول الخليج العربي	30		16		16		24			36
أفراد دول الخليج العربي	17		8		8		12			24
مؤسسات خارج الوطن العربي		100		50		40		100		48
أفراد خارج الوطن العربي		50		25		20		50		36
مؤسسات في الوطن العربي		50		30		20		50		36
أفراد في الوطن العربي		25		15		10		25		24

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في: تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم:

العنوان:

اسم المطبوعة: **مدة الاشتراك:**

المبلغ المرسل: **نقدا / شيك رقم:**

التوقيع: **التاريخ:** / / 20م

هذا الكتاب...

العود في الموسـيقى العربية هو الآلة المرجع، حاضرة دوما في الأذهان والأسماع، وإن تفاوتت حظوظ حضورها من بلد عربي إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى أخرى. وهذا الكتاب الواقع في أربعة عشر فصلا يتمحور حول العود.

ولتبيـان موقع العود في الموسـيقى العربية، يبدأ المؤلـف بحثه بمقدمة تاريخية تطرقت إلى أشـهر ضُرَّاب العود عند العرب، ثم تناول أصول الموسـيقى العربية وما تأثرت به من أنظمة موسيقية هندية وفارسية وإغريقية وبيزنطية وسريانية وتركية، ثم يستعرض الكتاب بشكل موجز موقف الإسلام من الغناء والموسيقى.

يتوسـع المؤلف في مسـألة رد الاعتبـار إلى آلة العود في الموسـيقى العربية بعد أن انحـسر دورهـا وقل ظهورها في الفرق الموسـيقية، ويتوقـف البحث طويلا عند مدرسـة عـود بغداد التي أسسـها التركي محيـي الدين حيـدر في النصف الأول من القـرن العشرين ومن تتلمذ على يديه من كبار عـازفي العود، كما يبحث الكتاب في مسـألة إصلاح تأهيل الموسيقي الشرقي والمغني العربي، ويستعرض محاولات تقعيد الموسيقى العربية منذ مؤتمر القاهرة الأول في العام 1932، والإشكاليات المزمنة التي مازالت تعانيها الموسيقى العربية.

يبحـث الكتاب أيضا في محاولات تطور دوزان العود وفي أثرها في تطوير صناعته وتجويد العزف عليه منذ العود القروسـطي رباعي الأوتار، إلى العود سباعي الأوتار، مرورا بالخماسي والسداسي. فإذا كان الشعر ديوان العرب في الأدب، فإن العود ديوان موسيقاهم. وإذا كان العود على العود، فلأن البدء كان به.

ISBN 978 - 99906 - 0 - 527 - 3